



SOFIA
QUEER
FORUM

СОФИЯ
КУИЪР
ФОРУМ

SOF Соф
IAQ Ияк
UEE Уиъ
RFO Рфо
RUM Рум

ANARRES SOFIA 2013

АНАРЕС СОФИЯ 2013

ANARRES

Това издание е осъществено с финансовата подкрепа на Stichting Fonds De Trut, Netherlands.

This publication has been made possible with the financial support of Stichting Fonds De Trut, Netherlands.



София Куиър Форум бе част от инициативата Нови Леви Перспективи, финансирана от Rosa Luxemburg Stiftung - Southeast Europe.

Sofia Queer Forum was part of the New Left Perspectives initiative, funded by Rosa Luxemburg Stiftung - Southeast Europe.



**НОВИ ЛЕВИ
ПЕРСПЕКТИВИ**

СОЦИАЛЕН ЦЕНТЪР

ХАСПЕЛ

София Куиър Форум

xaspel.net/queer

© Съставители и куратори: Боряна Росса и Станимир Панайотов

© Автори на текстовете: Боряна Росса, Станимир Панайотов, Надя Плунгян, Йелена Весич и Владан Йеремич, Рена Редле, Дмитрий Виленский

© Участници: Ани Васева, Алла Георгиева, Аделина Попнеделева, бионихил, Боряна Петрова, Боряна Росса и УЛТРАФУТУРО, Войн де Войн, Ишван Кантор, Катя Божикова, Катаржина Козира, Мариела Гемишева, Милена Грамова, Марина Гржинич, Айна Шмид и Звонка Т. Симич, Наталия Тодорова, Нина Арсено, Олег Мавроматти, Даяна Маккарти, Стефан Карчев, Умная Маша, Что делать?, Владан Йеремич и Рена Редле, Ив Русева, Ясен Згуровски

© Автор на корицата, графично оформление и предпечат:
Филип Панчев

© Фотография и документация: Йохана Гльозл

© Превод на български и английски езици: Боряна Росса, Станимир Панайотов, Боряна Ангелова-Игова

© Първа корица: Олег Мавроматти, *Путкотъпкател*, 2012
© Втора корица: Ясен Згуровски, от серията *Постери*, 2012

Коректор за български език: Анета Иванова

Коректор за английски език: Юлия Мицова

© Anarres 2013, София

ISBN: 978-954-92985-4-3



Sofia Queer Forum

xaspel.net/queer

© Editors and curators: Boryana Rossa and Stanimir Panayotov

© Authors of the texts: Boryana Rossa, Stanimir Panayotov, Nadia Plungian, Jelena Vesić with Vladan Jeremić, Rena Rädle, Dmitry Vilensky

© Participants: Ani Vasева, Alla Georgieva, Adelina Popnedeleva, bionihil, Boryana Petrova, Boryana Rossa and ULTRAFUTURO, Voin de Voin, Istvan Kantor, Katya Bozhikova, Katarzyna Kozyra, Mariela Gemisheva, Milena Gramova, Marina Gržinić, Aina Šmid and Zvonka T. Simčić, Natalia Todorova, Nina Arsenault, Oleg Mavromatti, Diana McCarty, Stefan Karchev, Iv Ruseva, Umnaia Masha, Chto Delat?, Vladan Jeremić and Rena Rädle, Yasen Zgurovski

© Book cover, design and layout:
Filip Panchev

© Photography and documentation: Johanna Glösl

© Translation in Bulgarian and English: Boryana Rossa, Stanimir Panayotov, Boryana Angelova-Igova

© First cover: Oleg Mabromatti, *Pussysmasher*, 2012
© Back cover: Yasen Zgurovski, from the series *Posters*, 2012

Proof-reader for Bulgarian language: Aneta Ivanova

Proof-reader for English language: Julija Micova

© Anarres 2013, Sofia

Съдържание

6 *Боряна Росса*

Какво е куиър форум и
има ли нужда от него?

14 *Станимир Панайотов*

За повече щастливи travestити

21 *Надя Плунгян*

Феминистко изкуство в Русия:
от женската съпротива до
куиър проблематиката

40 *Йелена Весич*

Търсете новите партизани: разговор
с авторите на видеото *Партизански
сонгшипил. Белградска история*

54 *София Куиър Forum*

102 *Биографии*

Contents

10 *Boryana Rossa*

What Is A Queer Forum and
Do We Need It?

18 *Stanimir Panayотов*

For More Happy Drag Queens

31 *Nadia Plungian*

Feminist Art in Russia:
From Women's Resistance to
Queer Issues

46 *Jelena Vesic*

Look for New Partisans: A Conversation
with the Authors of the Video *Partisan
Songspiel. Belgrade Story*

54 *Sofia Queer Forum*

107 *Biographies*





КАКВО Е КУИЪР ФОРУМ И ИМА ЛИ НУЖДА ОТ НЕГО?

Боряна Росса

София Куиър Форум беше замислен като събитие, кое-то чрез средствата на съвременното изкуство да изследва пола и сексуалността като паралелно съществуващи и взаимно влияещи си системи, през които оценяваме себе си и другите. Тези системи винаги са упражнявали силно влияние върху всички аспекти на културата и обществото. Влиянието, разбира се, е двустранно. Затова във фокус беше поставено и изменението на понятията „пол“ и „сексуалност“ в зависимост от социалните, политически, културни и медицински фактори, присъщи за определено време и място. Освен въпросът: „Какви са тези взаимовръзки и защо те са важни?“, възникват два други въпроса, а именно: „Защо ‘куиър’ форум?“, а не примерно „Форум по проблемите на пола и обществото“ или „Форум на различните и странните“, и вторият: „Защо точно пък чрез изкуство тези проблеми да бъдат разглеждани?“, а не например чрез серия от лекции на академици, активисти и симпатизанти, чрез организиране на паради и протести за равноправие, адресиращи връзките между проблемите на пола и социалните такива?

В този кратък уведен текст ще се постараю да отговоря на тези три въпроса, като се надявам интересуващите се да получат по-детайлни отговори при разглеждането на репродукциите, четенето на другите публикувани тук текстове, както и описание на произведенията на изкуството, филмите и разговорите, включени в този форум. Не на последно място бих искала да отбележа, че форума е съсредоточен върху Източна Европа и нейната специфика в глобалния контекст на инициативите за равнопоставеност.

Каква е връзката между пол и общество?

Проблемите на пола не са проблеми само на идентичността, която е нещо лично, интимно и може би необходимо да бъде скрито за много от нас. Полът е навсякъде, ние мислим всичко в нашия живот - от политика до междуличностни отношения - през доминиращата хетеронормативност. Например понятия като активност, смелост, инициативност са считани традиционно за „мъжки“ и „важни“ понятия, а чувствителност, пасивност и т.н са считани за „женски“ и „не толкова важни“. Оттам идват и асоциациите на половете с различни професии или с норми на поведение, което пък икономически се изразява в по-ниско заплащане, презрение или незачитане на определен труд (например домашната работа и грижата за децата, които са определени за жените и не са платени).

Тези взаимовръзки не са нови за никого, макар в днешната индивидуалистка ценностна система да им се предоставя място само в действността на някои НПО, но съвсем малко в публични дискусии или поп-култура. Например преодоляването на класовото неравенство беше привиждано като единствено необходимо и достатъчно по време на социализма, за да може да се елиминира дискриминацията на жените по полов принцип. Тази идея беше в основата на женската еманципация от това време. И действително, жените добиха права, които рязко подобриха тяхното социално положение на ниво законодателство, социално обезпечение и достъп до образование и високвалифицирана работа. Въпреки това фокусирането върху класовото неравенство като единствено зло, създаде възможност форми на неравенство и експлоатация да бъдат запазени вътре в семейството (независимо от неговата класова история и принадлежност). Жените станаха една „специална“ класа. За съжаление, пропагандата на „вече постигнатото“ равенство, прегърната от мъжете, но и от много жени, не даде възможност на жените да се самоосъзнайат, организират и противостоят на патриархалната експлоатация в семейството чрез обществена дейност (с редки маргинализирани изключения,

като например Александра Колонтай, комисар по социалната политика в большевишката Русия).

След този период се намерихме в среда, която изгради ясни класови разграничения и оформи пропасти между тези класи. И докато жените от социалистическото поколение все още не са напълно оставили своето еманципирано поведение, базирано на вече осъществена биография, то новите поколения жени са лишени от обществена поддръжка и уважение, изхвърлени са на пазара на тела и труд и всяка търгува с това, с което може. С тялото си търгуват не самоекс работничките, но и тези, които се омъжват за пари; със способностите си с различен успех търгуват тези, които имат привилегията да си позволят образование, а всички останали заемат сигурно място в сивата икономика, особено ако са във възраст, в която могат да раждат.

За да може да се ориентираме в тази обстановка и да разберем защо се появи рязка феминизация на бедността и влошаване на положението на жените, е необходимо да преосмислим миналото си. Особено важно е преосмислянето на по-близкото минало, като представящо опит, макар и не напълно успешен за полова равнопоставеност и отговорно отношение на общество към този процес.

Защо куиър?

Започвайки този текст с разговор за правата на жените, не бих искала да остана там, затвърждавайки стереотипа, че „щом като говорим за проблеми на пола, то това ще да е нещо за жените“. Преоценката на хетеронормативната бинарност стои като въпрос отдавна, но намира своята теоретична яснота в текстовете на Джудит Бътлър от началото на 90-те години. Тя определя пола като „перформативен“, „постоянна мрежа от актове“, а това, което разбираме като наша вътрешна същност, е това, което ние „предчувствуем и произвеждаме чрез определени телесни актове“, „халюцинаторно следствие на натурализираните жестове“¹. Този

текст стои в основата на куиър теорията, на едно по-различно разбиране на пола като нещо пластично, винаги изменяющо се и не определено от границите на патриархални или бинарни хетеросексуални конвенции. Тази теория прави възможно преосмислянето на феминизма и на присъствието в обществото на хора, които не могат да се включат в хетеросексуалните норми. Оттам става възможно секуналната и полова идентичност да бъде свързана с икономически и социални процеси в общество то, да се говори за солидарност между различни маргинализирани групи, която да е базирана на изискването за социални и икономически права. Въпреки „празнуването“ на различностите, които трябва да могат да живеят заедно в съвременното общество, ако усилията в това направление останат в областта на „идентичността“ и не засегнат икономическите й измерения, за солидарност между различностите не може да се говори. Свидетели сме на омраза от страна на бедните хетеросексуални слоеве на населението към „гейовете“ точно защото те са при виждани като „обгрижвани“ от новите международни политики и от НПО. Никога никой не говори открыто за специфичните икономически проблеми, които същите тези „гейове“ имат. Подобно разделение на „социалните права“ от „правото да си различен“ (или от правото да имаш различна идентичност) вече дадоха лоши резултати. Търсенето на взаимовръзка между социални права и идентичност ще даде възможност за нова солидарност и ще избегнем вече изпразнената от съдържание пропаганда на „любовта“ между всички и на всяка цена.

Точно това е причината в Източна Европа да е важно преодоляването на още една бинарност (освен хетеросексуалната), която е политическа, както и времева, а именно противопоставянето на това „преди“ и „след“ края на социалистическия период.

Традиционно се смята, че „комунистите са против хомосексуалните“. Изравняването на политически пристрастия с отношения към секунални малцинства е най-малкото тесногръдко и несправедливо. Правата на хомосексуалните по целия свят започват да се промотират на държавно ниво доста късно (края на 80-те години), независимо от политико-икономи

¹ Джудит Бътлър, „Въведение“ към *Безпокойствата около родовия пол* (1999), превод Станимир Панайотов, в: *LiterNet*, 18.05.2011, № 5 (138), <http://lernet.bg/publish27/judith-butler/predgovor.htm>.

мическата система на различните държави, и то конкретно под въздействието на леви теории. Друг малко известен факт, който разклаща знаци за равенство между „комунисти“ и „хомофоби“, е, че Съветска Русия декриминализира хомосексуалността между 1922-33 г. За съжаление, този период е малко изследван и отбелян преди всичко в съвременни западни изследвания², поради силната вече „капиталистическа“ хомофобия в Русия. В България интерес представлява дейността на д-р Тодор Бостанджиев, който открива първия институт по сексология в страната и още през 60-те години е застъпник за декриминализирането на хомосексуалността. Би било справедливо, ако факти да ни наведат на мисълта, че знаем много малко за собственото си идеологическо минало и за нашата собствена социалистическа история на взаимодействие с различните сексуални и полови различности. Вероятно оттам биха дошли много по-ползотворни идеи за настоящето, отколкото от пренасяне на чужди модели.

В този смисъл трябва да отбележа компромиса, направен с името на форума. Този форум е до голяма степен колективна концепция, която трябва да е отговаряща на процеси извън него. Затова въпреки проведените разговори за избягване на заемки, думата „куиър“ (която конкретно означава особен, различен, обратен и е била обидна до момента на априорирането си от куиър активистите за техни цели) остана в заглавието, за да рефлектира вече навлизането на този термин в академичните и активистките кръгове в България и Източна Европа заедно с принадлежните му текстове. Много е вероятно след развитието на употребата му този термин да остане в българския език, но да се разплоди във вариации, така както се случи с думата „джендър“, рефлектирайки специфично местни проблеми. Аз лично се надявам на подобен процес, който, вярвам, ще бъде индуциран от събития като този форум, които са фокусирани върху местни процеси, отразени от местни художници, за развиващото на местна дискусия.

2 Dan Healey, *Homosexual Desire in Revolutionary Russia: The Regulation of Sexual and Gender Dissent*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.

Защо изкуство?

Както вече споменах по-горе, пропагандата на „осъщественото равенство“ по време на социализма, вървяща ръка за ръка с друга пропаганда - пропагандата на вековните патриархални нрави, настанени удобно в семейството - са основна причина за липса на самоосъзнаване на жените, както и за групови обществени действия срещу неравенството.

Затова пък самоосъзнаването, или по-скоро критичният женски поглед, може да бъде намерен в изкуството, в киното, в литературата. Понякога скрито, като в непоказаните сцени на еднополова любов в скулптурите на Васка Емануилова, а понякога ясно изразено в книгите на Блага Димитрова като *Лице* (1981), или *Отклонение* (1967), филмите на Ирина Акташева и Христо Писков като *Понеделник сутрин* (1967) и др. Точно тази територия - територията на изкуството, - която предоставя възможност за изказване, въпреки обществения страх или апатия, е и причината да вярвам, че изкуството е това, което трябва и може да започне новия разговор за равенството между половите и сексуални различности. Изкуството предоставя територия, свободна за изразяване на мисли, то променя културата на обществото, да засегне тази част, която не е контролирана и не може да бъде контролирана от законодателство - а именно междуличностните отношения, мислите и убежденията ни. Опирайки се на тези примери от недалечното минало, се надявам читателите на тази публикация, както и зрителите и участниците във форума, да обърнат внимание на значението на културата за изменението на обществото. Надявам се, активисти и теоретици да видят, че законите за равнопоставеност и уважение не са приложими в общество, което няма такава ценностна система, няма такава култура. Ако ежедневните ни културни практики се изменят и прегърнат равенството като ценност - то само тогава тези най-прекрасни закони могат и да станат ефективни.



WHAT IS A QUEER FORUM AND DO WE NEED IT?

Boryana Rossa

Sofia Queer Forum was conceived as an event which by means of contemporary art explores gender and sexuality as two parallel systems that affect each other and determine our evaluation of ourselves and the others. These two systems have strong influence on all aspects of culture and society. The influence of course, is mutual. Therefore, in focus is the evolution of the concepts "gender" and "sexuality" in relation to social, political, cultural and medical factors, specific for particular time and place.

Apart from the question: "What are these connections and why are they important?" two more questions appear, such as: "Why 'queer forum'?", and why not "Forum on Gender and Society," or "Forum of the Strange and the Different." ("Strange" and "Different" here are the equivalent Bulgarian words that might be used instead of the foreign word "queer." The question refers to replacement of the foreign term with a local word.) And the second question: "Why these issues should be looked at through art?," and not by series of lectures by academics, activists or supporters, by organization of parades and protests for equality that address the connections between gender and social issues?

In this short introduction I will try to answer these three questions, hoping that the ones interested in them will get more detailed answers while looking at the reproductions, reading the other texts published in this edition and the descriptions of the art works, the screenings and the discussions, which were part of this forum. Last but not least, I would like to note that the forum is focused on Eastern Europe and its specificity, contextualized in the global context of equality struggles.

What is the connection between gender and society?

Gender issues are not related just to questions of identity. "Identity" might be (and might be considered) something very personal, intimate, and perhaps for most of us needed to be hidden away from others. Gender, however, is everywhere, we do think everything in our lives - from politics to interpersonal relations - through dominating heteronormativity. For instance notions like "activeness," "bravery," "initiativeness" are traditionally considered "male" and "important" while "sensitivity," "passivity," etc., are traditionally considered "female" and "not so important." This is where associations of gender with specific professions or norms of behavior come from, which economically is expressed in lower salaries, contempt or disrespect of specific labor (such as the domestic work and childcare, most often not paid and assigned to women).

These interconnections are not new to anyone in Bulgaria, nevertheless they are given priority only in the activity of some NGOs, due to the individualist value system nowadays and are to a quite lesser degree addressed in public discussions and pop culture. For instance, during the socialist period, overcoming class inequality has been referred to as the only necessary and sufficient condition to eliminate gender discrimination of women. This idea was fundamental for women's emancipation at this time. And yes, women obtained rights that rapidly bettered their social condition on legislative level and created access to social security and highly qualified work. Despite all this, the focus on class inequality as "the only evil," created opportunity for inequalities and exploitation to be sustained inside the institution of the family (regardless of the class history and the class affiliation of each of these families). Women became a "special" class. Unfortunately the propaganda of the "already achieved" equality, embraced by men, but also by many women, did not give them an opportunity to become self-aware, to organize and to oppose the patriarchal exploitation within the family, through social resistance (except rare marginalized examples such as Alexandra Kolontai - People's Commissar for Social Welfare in Bolshevik Russia in 1917-1918).

After the socialist period we found ourselves in an environment that created clear class divisions and enormous gaps between them. And while women from the socialist generations are still not betraying their emancipated behavior and manners, based on already realized emancipated biography, the new generations of women are deprived of social support and respect, they are thrown out on the market of bodies and labor and each of them is trading with everything she can. Sex workers are not the only ones to trade their bodies, but also those who marry for money; with variable success those who have the privilege to afford education trade their talents; all others permanently occupy the territory of the “gray economy,” and especially vulnerable are the ones in a childbearing age.

In order to see where we are and to understand why this rapid feminization of poverty and worsening of women’s condition appeared, we need to rethink our past. Especially important is to rethink our recent past, which presents to us perhaps not an absolutely successful attempt for realization of gender equality and responsible society, but at least offering a model that can be critiqued.

Why “queer”?

Starting this text with a discussion about women’s rights, I would like to not remain there, re-affirming the stereotype that “once the conversation goes about gender, this should be something about women.” The re-evaluation of heteronormative binarism is a question posed quite long time ago, however it obtained its theoretical clarity recently, in Judith Butler’s texts from the beginning of the 1990s. She explains gender as “performative,” and “manufactured by sustained set of acts,” and what we understand as our “internal” essence is the “one that we anticipate and produce through certain bodily acts, at an extreme, a hallucinatory effect of naturalized gestures.”¹ This text is fundamental for queer theory,

for understanding gender as something flexible, constantly changing and not defined by the restriction of patriarchal or binary heterosexual conventions. This theory makes possible rethinking feminism and rethinking the existence of people who do not fit in heterosexual norms. By stepping on this theory, it becomes possible that sexual and gender identity be connected with economic and social processes in society; it becomes possible to talk about solidarity between varieties of marginalized groups, based on their common demand for social and economic rights. Despite the “celebration” of diversities, which should be able to live together in contemporary society, if the efforts’ direction towards equality remain within the domain of “identity” and the “very personal” and never touch upon economic and social issues, we cannot expect solidarity between diversities.

We are witnessing hatred on behalf of poor heterosexual layers of society against “the gays” because they are seen as “the taken care of” by the new international politics and the NGOs, while the “straight whites” remain poor and neglected. At the same time nobody ever talks about the very specific economic problems that all these “gays” have. They are “given the right to be different” but are not given the access to jobs and social and economic rights, because they are not in the focus of NGOs and government initiatives even for the straights in Bulgaria. This separation of social rights from “the right to be different” already generated bad results. Looking for and revealing the connection between social rights and identity would have given an opportunity for new solidarity and this is how we could have avoided the already emptied from content propaganda of “love” among everybody at any rate.

This is precisely the reason why in Eastern Europe it is important to overcome one more binarism (besides the heterosexual), which is the political and the historical juxtaposition between what was “before” and what was “after” the end of the socialist period. Wide spread is the stereotypical statement that “the communists are against the homosexuals.” But equalizing political beliefs with specific attitudes to sexual minorities is shorthanded and unjust at the least. Recognition of gay rights around the world on a state level

1 Judith Butler, *Gender Trouble*, New York and London: Routledge, 1999, p. xv.

had began quite recently almost at the time when political binaries begun to be dismantled in mid-1980s, regardless of the politico-economic system of the country in which this has been happening. This process was induced specifically by leftist theories. Another not very well known fact that shakes equalization of "communists" with "homophobes" is that Soviet Russia decriminalized homosexuality between 1922 and 1933. Unfortunately, this period has not been researched and has been mentioned mostly in contemporary studies from the West,² because of the very strong, but this time "capitalist," homophobia in Russia. In Bulgaria, historically quite interesting is the research of Dr. Todor Bostandzhiev, who had opened the first institute of sexology in the country as early as in the 1960s and started to advocate for the decriminalization of homosexuality. It would have been just if these facts would have lead us to the idea that we know very little about our own ideological past and about our own socialist history of interaction with the various sexual and gender diversities. Perhaps this is where much more useful ideas about contemporaneity could have come from, as opposed to transfer of foreign models of gender, sexual, and social equalities.

In this sense I would have to acknowledge the compromise made with the name of the forum. This forum is to a big extent a collectively conceived concept that must relate to processes outside its space. Therefore, despite the conversations about avoiding word borrowings, the word "queer" remained in the title to reflect the spread of the term and corresponding texts in academic and activist circles in Bulgaria and Eastern Europe.

It is very possible that after further development of the use of this term, it will remain in Bulgarian language, but will also multiply, like it happened with the word "gender" ("gender" is taken from English into Bulgarian) to reflect local issues through these variations. I personally hope that such a process will appear, and

² Dan Healey, *Homosexual Desire in Revolutionary Russia: The Regulation of Sexual and Gender Dissent*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.

I also believe that it will be induced by events such as this forum, which are focused on local processes, reflected by local artists, for the sake of development of local discourses.

Why art?

As I have previously mentioned, the propaganda of the already "realized equality" during socialism, hand in hand with another one - namely, the propaganda of the centuries-long patriarchal customs, comfortably inhabiting the family - are fundamental reasons for the lack of self-awareness of women, as well as the lack of collective social resistance against inequality.

Nevertheless, the self-awareness or rather the critical female view can be found in art, film and literature. Sometimes it is hidden, as in the never publicly exposed sculptures by Vaska Emanuilova, which depict same-sex love scenes; and sometimes openly stated like in the books by Blaga Dimitrova *Face* (1981) or *Detour* (1967); or the films by Irina Aktasheva and Hristo Piskov, such as *Monday Morning* (1967), etc. Exactly this territory - the territory of art - which gives opportunity for expression, despite the common fear or the social apathy, is the reason I believe that art is what should and can start the new conversation about equality between gender and sexual diversities.

The art offers a territory, free for expression of thoughts, it changes the culture, it affects these sites, which are not controlled and cannot be controlled by legislation - namely the interpersonal relations, our thoughts, our beliefs. By giving these examples from the recent past, I hope that the readers of this publication, as well as the visitors and the participants in the forum, will pay attention to the importance of culture for transformation of society. I hope activists and theoreticians will be able to see that the laws for equality and respect are not applicable in society, which does not lay bare the corresponding to these laws' value system and culture. If only everyday cultural practices transform and embrace equality as a value, only then these wonderful laws can become effective.



Агерчук

Родник

Озеро Ма

36048

М. М.

т

еопинеба

Бр

иц Т

и

Станимир Панайотов

В един свой кратък текст от 1975 г. френският теоретик Феликс Гатари говори за един пример на пърформанс изкуство и театър, създадено, за да показва удоволствието на телата, и по-конкретно, travestiраното тяло - става дума за експериментите на Mirabelles¹. Накратко, това, което интересува групата, било „да помогнат да извадят хомосексуалността от нейното гето, дори и ако то е войнствено гето; това, което ги интересува е да покажат, че представления като техните се докосват не само до хомосексуалните кръгове, но и до масата хора, които просто не се усещат добре в себе си“². Нещо повече, театърът на Mirabelles не само че не релативизира отношенията към тялото като инструмент на удоволствие, а го използва и показва като източник на желанието отвъд всякакви орнаментални бинаризми и битови трансгресии. (Тенденцията тялото да бъде лишено от докосването му с реалното, с епидермиса на заобикалящото ни,оловена от Гатари в този случай, днес е доведена до крайност, до „съвършеното престъпление“ на Бодрияр). В тези си експерименти Mirabelles, според Гатари, предлагат даже театър, който е „отдelen от един обясняващ език и от

1 Mirabelles е кабаретна група от travestiti, създадена през 1974 г., които правят представления, третиращи по забавен начин политически и всекидневни теми, свързани с хомосексуалността във Франция; групата става сравнително популярна и представя работата си от кръчми до фестиваля в Авиньон; вж. Frédéric Martel, *The Pink and the Black: Homosexuals in France since 1968*, translated by Jane Marie Todd, Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 87-88.

2 Félix Guattari, "I Have Even Met Happy Drag Queens," translated by Rachel McCormas and Stamos Metzidakiswas, in: *Chaosophy. Texts and Interviews 1972-1977*, edited by Sylvère Lotringer, New York: Semiotext(e), 2009.

дълги тиради с добри намерения - например относно гей освобождението" (с. 227).

Това, което Гатари вижда в групата на Mirabelles, е пример за нещото, което той нарича „ставането-жена“. Процесът, при който хората (поне) осъзнават как материалността и отношението към телесността е територия, исторически отредена на жените дотолкова, доколкото те не я притежават, предполага, че това осъзнаване ще ни помогне да се завърнем към едно разбиране за тялото, което не е сведено нито до никаква чиста женственост, нито до икономико-материалистическото възпроизвеждане на „човешкия материал“, че преминаването на половите граници има повече от чисто икономически и социален смисъл - то има транзиторно-онтологически смисъл. Така „ставането-жена“ за Гатари е не процес на мъжка самоеманципация от самоиндуцирано потисничество, а трансполово скъсване с репрезентациите, наложени върху „социалното тяло“: вече не става дума за това, да се „знае“ кой първоначално е бил мъж, а е „станал“ жена, а става дума за откъсване от режими: на типични „ситуации, отношения и поведения“ (с. 225). (Понятието умислено запазва позоването към първоначалността на женския пол точно за да не релативизира и деисторизира борбите на женската еманципация, въпреки че мнозина са виждали в това понятие именно това.) Ставането-жена на Mirabelles и Гатари не е ортодоксален психоаналитичен пренос в затвора на собствената си терминология, нито е простата психоаналитична идентификация с изначалността на пола, в която по задължение винаги има скрити залежи на репресия. За Гатари

това е въпрос на различно ставане, състояние, с което да се стане някой друг от това, което репресивното социално тяло ни е накарало да бъдем. Точно както работниците, въпреки експлоатацията на работната им сила, успяват да установят определен вид връзка с действителността на света, жените, въпреки половата експлоатация, през която преминават, успяват да установят истинска

връзка с желанието. И те изживяват тази връзка изначално на нивото на техните тела. (с. 226)

Този вид връзка не е нещо изцяло ново, а едно преобразуващо напомняне, че в тялото има нещо много по-реално от анализа на тялото, че в тялото има... тяло, тела. И Гатари ясно е осъзнавал, че точно в сферата на изкуството - въпреки невъзможността да се избегне режим на нормативна репрезентация - теоретичният инструментариум може да заживее заедно с потока на желанието, организиран в малките „машини“ на тялото. Така ставането-жена е много повече от между полов способ за съглашателство и социално сближаване отвъд репресивността на обществените структури: то е състояние на многократно самореференциално изиграване на желанието без особен интерес към деспотичните потенциали, винаги налични в социалността. За Гатари Mirabelles са много конкретен пример за това, тъй като групата просто не се интересува от зрелищността на трансполовостта, а просто я осъществява.

Разбира се, такива експерименти и практики имат смисъл предимно на фона на дуализма с текущи репресии, които сексуално и полово многообразните хора преживяват във всекидневието си. Но именно позоваването на тялото предоставя режим (не просто репрезентация) на преминаване на субектността отвъд всекидневието на капитализма, отвъд всекидневието, което капитализмът е, като организира друг тип всекидневие - и изкуство, когато репрезентациите на рационалния навик отказват да работят с абсолютния дефицит, произведен от свръхналичността на „множеството“ реалности днес. Не става дума за това, да се отказваме да се борим за репрезентации на различността (доколкото не вярваме в антирепрезентацията въобще), когато някой „става-жена“; става дума за това, да се преборим с изкусителността на догматичните репрезентации и филртът им с нашите, флирт, чийто залог е те да бъдат скритата референциална точка - да престанем да си играем с тях в обичайния садомазохистичен режим на взаимно

производство и да им дадем веднъж завинаги възможността да се провалят подобаващо в постоянната им криза на тяхната „изначалност“. *Nие просто ставаме телата, които сме.* По този начин можем да се отнесем критично към произвеждащия бинаризми режим на капиталистическа организация на обществото, без да си правим илюзии, че дуализмът ще изчезне заради театралното или всекидневно travestiranе на желанието. Връзката между социално репресиращото тяло и трансполово тяло на желанието е произведана като игра без сътносимо, като отношение към себе си, различаващо се от произхода на самата репресия, защото тя е имплицирана в режима на полова асиметрия, който крепи капиталистическия строй.

По начина, по който не трябва да възприемаме ставането-жена като постфеминистка баналност, по сходен начин не трябва и да възприемаме връзката между антикапиталистическата борба и сексуалната/половата еманципация като предзададена. Днес в различни geopolитически меридиани - като в България и като цяло Източна Европа - тя бива постоянно разигравана наново. Това



Войн де Вайн, пърформанс в рамките на София Куиър Форум, 2012.
Voin de Voin, performance during Sofia Queer Forum, 2012.

се случва чрез критично отношение към метаполитическите условия на социална рационалност и приемливост, чрез остро противопоставяне на асимилионисткия потенциал на установената политическа рамка, която е машина за взаимопримирение и възпроизвеждане на баналностите на социалния мир в техните олекотени версии (лява или дясна легалистка критика и легализацията на различията и толерантността). Социална програма за повече щастливи източници на желанието - или просто travestiti - не може да бъде направена без критика на обществото от лявата куиър перспектива. Но връзката между лявата радикална политика и куиър движението е дотолкова предпоставена и нормализирана чрез опита на западната хегемония, че днес почти се доближава до асимиляцията си във фашистки програми. В една своя статия за връзката между лявата политика и куиър движението в Полша Томек Сикора и Рафал Майка обобщават това най-добре по следния начин:

Новото Ляво и куиър движението имат много какво да научат и получат едно от друго, но за да се случи това, левичарите трябва да преосмислят политическото чрез сексуалното, докато куиър движението (разглеждано като отделно от ЛГБТ или в неспокойно отношение към него) трябва да преосмисли сексуалното чрез икономическото¹.

Нещо подобно се опитахме да направим с проекта София Куиър Форум. Например: да се научим какво детерминира не само travestizmът на проституиращите на площад „Македония“, а какво произвежда тяхната социосексуална позиция. Да разберем какво предполага лявата радикална политика за режима на сексуално и полово неподчинение така, че да критикуваме „меките китки“ от традиционната българска левича, без да се страхуваме да ги наричаме „педали“ в съвсем

не метафоричен смисъл. (До)положихме в лява перспектива работата на артисти, които работят с или около понятия като политика, джендър, куиър. Някои съмисли бяха готови, други - конструирани. Постъпихме като грехопаденци и не оставихме нищо на празното означаващо на идеологията, доколкото това „празно“ е възможно само в смъртта, но не и в самата „смърт на идеологиите“. Тези понятия са само инструментите на една вече много по-могъща баналност от концептуалното мислене: творчеството в корелация с пола и сексуалността. Това, което се надяваме, че изяснихме, е, че няма артистични провинции, че няма надполитическо изкуство, че артистите нямат чисти и неопетнени души, защото те самите са източници на желанието и само когато пожелаят - на пробразуваща статуквото критика.

Хоризонтът на критиката, позиционирана между куиър движението и левия радикализъм е преобразуване условията на въз/производство в много широк смисъл: от възпроизводството на новите хомонормативни семейства до производството на безсмислени полови идентичности. Най-малката ни надежда е, че накарахме едно множество от хора да станат-жени и travestiti. Но щастието зависи от условията за производството му в общество, в което меките китки трябва да бъдат счупени не за да бъдат по-малко меки, а само ако възнамеряват да имат повече власт над самите себе. И да станат-жени в един не съвсем метафоричен смисъл, в един много политически радикален смисъл, в който да имаш меки китки, означава да знаеш какво означава това за теб самия. Китки на тела, които да стигнат до radix-а на желанието, дотолкова, че един ден да станат-жени, без да стават жени.

¹ Tomasz Sikora and Rafał Majka, "Not-So-Strange Bedfellows": Considering Queer and Left Alliances in Poland," in: *Dialogue and Universalism*, Vol. XX, No. 5-6/2010, p. 89, edited by Tomasz Basiuk.



FOR MORE HAPPY DRAG QUEENS

Stanimir Panayotov

In a short text from 1975, French theoretician Félix Guattari gives an example of performance art and theatre made to reveal the pleasures in bodies and, more precisely, the drag queen body - he considers the experiments of the Mirabelles.¹ Shortly, what interested the group "is to help pull homosexuality out of its ghetto, even if it is a militant ghetto; what interests them is that shows like theirs touch not only homosexual circles, but also the mass of people who just don't feel good about themselves."² Moreover, not only that the theatre of the Mirabelles did not relativize the attitude towards the body as a tool for pleasure: it used the body and revealed it as the spring of desire beyond all ornamental binarisms and everyday-life transgressions. (The tendency to deprive the body of its touch with the real, with the epidermis of the surrounding, caught by Guattari here, is today pushed to its extremes, to the "perfect crime" of Baudrillard.) In their experiments, the Mirabelles, according to Guattari, even propose a theatre "separate from an explanatory language, and long tirades of good intentions, for example, on gay liberation" (p. 225).

1 Mirabelles were a cabaret group of drag queens formed in 1974 who made performances by treating both political and daily subjects related to homosexuality in France; the group became relatively popular and presented their work from local pubs to the Avignon festival; see Frédéric Martel, *The Pink and the Black: Homosexuals in France since 1968*, translated by Jane Marie Todd, Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 87-88.

2 Félix Guattari, "I Have Even Met Happy Drag Queens," translated by Rachel McCormas and Stamos Metzidakiswas, in: *Chaosophy. Texts and Interviews 1972-1977*, edited by Sylvère Lotringer, New York: Semiotext(e), 2009.

What Guattari sees in the Mirabelles group is an example of what he calls "becoming-woman." The process where people are (at least) aware how materiality and attitude towards corporeality is the territory that has been historically relegated to women, in as much as that they do not have a hold of it, implies that such awareness will help us go back to an understanding of the body which is reduced neither to some pure femininity nor to the economic-materialist reproduction of "human matter"; that transgressing sexual boundaries have more than a purely economic and social meaning - they has transitory-ontological meaning. Thus, for Guattari "becoming-woman" is not the process of male self-emancipation from self-induced oppression, rather a trans-gendered breaking away with the representations enforced on to the "social body:" it is no longer about "knowing" who was originally male and then "became" female, it is about a breaking away from *regimes*: regimes of typical "situations, attitudes and behaviours" (p. 225). (The concept intentionally preserves the reference to the originarity of the female sex exactly not to relativize and dehistoricize the struggles of women's emancipation, although many have seen precisely this in the concept.) The becoming-woman by Mirabelles and Guattari is not the orthodox psychoanalytic transfer in the prison of its own terminology, nor is it the simple psychoanalytic identification with the originarity of sex, where there are always, by way of compulsion, hidden ledges of repression. For Guattari

it is a question of a different becoming, a state in order to become something other than that which the repressive social body has forced us to be. Just as workers, despite the exploitation of their work power, succeed in establishing a certain kind of relationship to the world's reality, women, despite the sexual exploitation which they undergo,

succeed in establishing a true relationship to desire. And they live this relationship primarily on the level of their bodies. (p. 226)

This type of relationship is not something entirely new, it is a transformative reminder that there is something much more real in the body than the mere analysis of the body, that in the body there is... a body, bodies. And Guattari has clearly realized that it is precisely in the domain of art - despite the impossibility to avoid some regime of normative representation - that the theoretical toolkit could live *along with* the flow of desire, organized in the little "machines" of the body. Thus becoming-woman is much more than a cross-gender means for conciliation and social intimacy beyond the repressiveness of social structures: it is a state of a repeated self-referential *acting out* of desire with no particular interest in the despotic potentials always available in sociality. For Guattari, the Mirabelles are a very specific example of this, since the group is simply not interested in the spectacle of trans-genderism: it simply realizes it.

Of course, such experiments and practices have a meaning mostly at the background of the dualism between current repressions that sexually and gender varied people experience in their everyday lives. But it is precisely the reference to the body that provides a *regime* (not merely a representation) of transition for subjectivity beyond the everyday life of capitalism, beyond the everyday life that capitalism is, by organizing another type of everyday life - and also of art, where the representations of the rational habit refuse to work with the absolute shortage being produced by today's super-availability of "multitudes" of realities. When somebody becomes-a-woman it is not about giving up the struggle for representations of alterity (as much as we do not believe in anti-representation altogether); it is about fighting with the seductiveness of

the dogmatic representations of transgression and their flirt with our representations, a flirt whose pledge lies in their being the hidden point of reference - it is about stop playing with them in the usual sado-masochistic regime of mutual production and provide them once and for all, with the opportunity to fail properly in the constant crisis of their "originarity." *We simply become the bodies that we are.* It is in this way that we can critically regard the regime of capitalist organization of society that produces binarisms without making illusions that the dualism will disappear because of the theatrical or daily drag of desire. The relationship between the socially repressive body and the trans-gendered body of desire is produced as a play with no correlate, as an attitude towards itself, differing from the origin of repression itself, since it is implied in the regime of gender asymmetry that props up the capitalist order.

In the same way that we do not have to perceive becoming-woman as a post-feminist platitude, we do not have to perceive the relationship between anti-capitalist struggle and sexual/gender emancipation as pre-given. Today, in different geopolitical meridians, both in Bulgaria and in Eastern Europe, it is being repeatedly acted out. This goes on through a critical reflection on the metapolitical conditions for social rationality and admissibility, through a sharp contradiction against the assimilationist potential in the established work frame of politics, which is a machine for mutual reconciliation and for the reproduction of the platitudes of social peace in their alleviated variants (left or right legalist critique and the legalization of differences and tolerance). A social program for more happy sources of desire - or simply drag queens and kings - cannot be charted without the critique of society from a left queer perspective. But the relationship between left radical politics and the queer movement is so much presupposed and normalized in the experience of western hegemony that today it

borders with its assimilation in fascist programs. In an article about the relationship between left politics and the queer movement in Poland, Tomasz Sikora and Rafał Majka summarize this best in the following way:

The New Left and the queer movement have much to learn and gain from each other, but to make this happen leftists must rethink the political through the sexual, whereas the queer movement (seen as separate from LGBT or uneasily attached to it) must rethink the sexual through the economic.³

We attempted to do something similar with the project "Sofia Queer Forum." For example: to learn what determines not merely the drag of the hustlers on Macedonia Square, but also what produces their socio-sexual position. To understand what the left radical politics implies for the regime of sexual and gender insubordination in such a way that we could criticize the "limp wrists" in the traditional Bulgarian left without fearing to call them "queers" in a sense not quite metaphorical at that. We (additionally) set, in a left perspective, the work of artists already working with concepts such as politics, gender, and queer. Some of the meanings were there, others were constructed. We acted as sinners and left nothing to the empty signifier of ideologies to the extent to which this "empty" is possible only in death, and not in the very "death of the ideologies." These concepts are merely the tools of an already far mightier platitude of conceptual thinking: creativity in correlation with gender and sexuality. What we hope to have clarified is that there are no artistic provinces, that there is no supra-political art, that artists do not have pure and untainted souls, for they

³ Tomasz Sikora and Rafał Majka, "Not-So-Strange Bedfellows': Considering Queer and Left Alliances in Poland," p. 89, in: *Dialogue and Universalism*, Vol. XX, No. 5-6/2010, edited by Tomasz Basiuk.

themselves are the springs of desire and the sources of transformative critique for the status quo only when they desire so.

The horizon of a critique positioned between the queer movement and the left radicalism is the transformation of the conditions for re/production in a very wide sense: from the reproduction of the now homonormative families to the production of nonsensical gender identities. The least hope that we have is that we have made a multitude of people to become-women and drags. But happiness depends on the conditions for its production in a society where the limp wrists have to be broken not to become less limpy, but only if they intend to gain more power on themselves. And to become-women in a sense far from the metaphorical, in a very politically radical sense where having limp wrists means to know what this means for you yourself. The limps of the bodies that shall reach the radix of desire insofar as one day they become-women without becoming women.



Войн де Войн, пърформанс в рамките на София Куиър Форум, 2012.
Voin de Voin, performance during Sofia Queer Forum, 2012.

ФЕМИНИСТКО ИЗКУСТВО В РУСИЯ: ОТ ЖЕНСКАТА СЪПРОТИВА ДО КУИЪР ПРОБЛЕМАТИКАТА

Надя Плунгян

Едно от най-важните условия за зараждането на сериозната вълна феминистко изкуство в Русия през първото десетилетие на ХХI век е, че жените осъзнаха, че историческите декорации са се сменили - късносъветският джендърен договор е вече окончателно разделен от най-новата и съвременна за нас сексистка парадигма.

Печално е, че идеологическата граница лежи не само между двете епохи, но и между двете поколения, намиращи се в една и съща професионална среда. От наблюденията и дискусиите в рамките на движението ясно се вижда, че повечето от новите активистки и млади художнички не се чувстват солидарни с и не чувстват солидарността на тези техни колежки, които ги превъзхождат по възраст с едно или две десетилетия, и рядко търсят тяхната подкрепа.

Да бъде наречено това „поколенчески конфликт“ вероятно би било не съвсем точно. Но ако говорим за полетата на феминисткия активизъм и джендърните изследвания, не можем да отречем, че символният капитал на жените от по-възрастното поколение, както и патриархалната страна на техните джендърни роли, предоставя възможност за частичното им предпазване от пряката настъпателна агресия на съвременния сексизъм.

Визията и съдържанието на сексистката реклама, „женското“ и „мъжкото“ обаяние, натрапчивата и свръхдостъпна порнография в Русия експлоатират, както знаем, образа на хетеронормативната бездетна девойка, изключвайки всички други образи. На социално ниво това създава сериозен проблем за трудоустройството на младите жени: идеологическата директива е те да бъдат възприемани като стока, към тях се култивира отношение на недоверие и презрение, създава се „стъклен таван“ при оценката на професионалния им статус.

Жените в руското изкуство

Ако късносъветската държава под една или друга форма предлага на младата жена схеми за професионално израстване и социална защита на майчинството, то за младата художничка или интелектуалка в съвременна Русия социални гаранции или работещи профсъюзи не съществуват въобще.

На думи отменила (само на „горните“ социални етажи) системите за тотален битов натиск, дефицит, медицинско и комунално унижение, властта създаде общество на потреблението и на потребителските оценки, позволяващо завинаги да се изхвърлят от публичното пространство цели групи от хора, поради недостатъчното им съответствие на нормативния стандарт.

Инвалидността, националността, сексуалната ориентация, джендърната идентичност, възрастта, наличието или отсъствието на деца не се разглеждат като неутрални качества нито от руското общество, нито от съвременното изкуство. В момент, когато тяхната социална група става рискова, а след това и мишена на законодателството, младите жени се оказват в безизходно положение, даже в тези случаи, в които те се намират достатъчно близко до представите за „нормата“.

Важно е да се отбележи, че практически всеки отличителен белег, ако се отнася за жена, се оценява от средите, занимаващи се със съвременно изкуство, по-скоро в негативен, отколкото в позитивен социален смисъл. Бездетността е индикатор за „незрялост“, децата пречат на кариерата, младостта се обективира сексуално, присъствието на съпруг или партньор „измества фокуса“ от творчеството към семейните отношения и често създава подозрения, че реалният автор на женските произведения е именно мъжът. Достатъчно е да си спомним примера на най-масовото медийно отразяване на феминисткото изкуство - делото на Pussy Riot (2012 г.), където съпругът на Надежда Толоконникова, Петър Верзилов, се появи в пресата като „истинския“ автор, сивия кардинал на женския проект, въпреки че в действителност той няма нищо общо с неговата организация. В същото време опитът на участничките в групата, млади жени с деца, се обезценяваше в медийното им представяне, като тяхната субектност максимално се обезличаваше.

Недоверието и женомразството, не само от страна на мъже-те, но и от страна на вече завършените професионални художнички от късносъветската и постсъветската плеяда се дължи на разбирането, че младите жени очевидно съвсем съзнателно се представят като „стока“ с очаквания за престижна кариера и брак. За съжаление, този стереотип показва колко сериозно се възприемат такива стратегии и доколко ефективни се смятат.

Клишетата, стереотипите, анекdotите - всички те са варианти на считаното за естествено, на подразбиращото се, а това означава, че точно заради това те ще бъдат използвани като „надеждни източници“ на информация за групата, която е подложена на натиск. Тълкуванието на руския стереотип за търговията с лицето и тялото в замяна на успешна кариера гласи следното: художничката задължително трябва да се представи пред публиката конкретно като „лице“ и „тяло“, защото само тези нейни качества са приемливи и одобрени източници на социален капитал. Нежеланието да се включиш в светския живот, нежеланието да подчиниш външния си вид на стандартите за красота предизвиква агресия, презрение, подигравки.

Държавата не дава никакви гаранции за оцеляване, като предлага на младите жени да работят в областта на изкуството изцяло поемайки това като свой риск, като освен това се очаква те да се възползват от привилегии, дадени им от външни източници на доходи (апартамент под наем, помощ от роднини), или да живеят финансово зависими от мъжа си. Но тъкъв тип зависимост рядко помага на творческия процес, като особено брутално отхвърля тези жени, които са женени за художници. В допълнение към невъзможността за равна конкуренция и равноправно сътрудничество тези съюзи стават все по-асиметрични, най-вече след раждането на децата, поради високия градус на битовия сексизъм, особено в средите на изкуството, но и в руското общество като цяло, а също и поради популярността на браковете с голяма възрастова разлика, бързата кариерна реализация на мъжете-художници и т.н.

Разрушаването на съветския конструкт за нормативна женственост, заедно с набора социални гаранции, които тази женственост предоставяше, застави жените все по-дълбоко и отчетливо да осъзнайт репресивността на новия джендерен порядък. Трябва да признаям, че основна задача за младата художничка или интелектуалка в съвременна Русия, която дори превъзхожда по важност професионалното развитие,

представлява принудителната битка със сексистката обекти-вация и упоритата работа по утвърждаването на своята пълноценост като професионалистка и обладаваща знания.

Политическа съпротива

Процесът на феминисткото осъзнаване, който се явява днес един от очевидните варианти на джендерно дисидентство, се развива извън пределите на публичното и работното пространство на художничките и активистките. Такава безопасна ниша в края на 2000-те години стабилно заеха социалните мрежи, активистките мейлинглисти и блогосферата. Възможността да се обсъждат политически проблеми като например конкретиката на социалното насилие, вариантите на съпротивата и консолидацията, личните стигми и начините за работа с тях, се съсредоточи в обществото *feministki* в *Live Journal* (от 2005 г.) и в реалността - в групите за повишаване на самоосъзнатостта, първата от които (Московска феминистка група) стартира през 2008 г.

И двата проекта бяха измислени и осъществени от московската активистка Елизавета Морозова на основата на опита на радикалния феминизъм в САЩ през 70-те. Както може да се види от имената и структурата, става въпрос за сепаратистки стратегии, които в този момент се възприемаха по-скоро като „непрестижни“ и „слабо ефективни“ заради общата стигматизация на пространствата за женско общуване. Въпреки това успешността и на двата проекта бързо се потвърди. Обществото *feministki* получи не само междурегионално, но и международно значение, превръщайки се в школа за феминистка теория за широк кръг от жени на различна възраст и с различен опит, както и място за хоризонтални дискусии. По-тесни, но регулярни, обсъжданията на Московската феминистка група на живо станаха лаборатория за направления на феминистка и околофеминистка публична дейност, осъществена от участничките в групата.

С времето интернет и апартаментните обсъждания все по-вече започнаха да се преместват в публичното пространство, но полето на изкуството и тук изигра решаваща роля. Проблемът, който през 2010 г. привлече за пръв път масово внимание на обществените кръгове, свързани със съвременното изкуство, към феминисткото послание, стана така наречено-

то „дело Трушевски“ - това е московски художник, осъден за изнасилването на млада жена. Разностраниното обсъждане в блоговете, където се появиха преките изказвания на много от участниците в процеса, придаде нагледност на този сюжет. Сред тях беше откритата апология на джендърното насилие от самия Иля Трушевски; показанията на свидетеля, извикал полицията, който се съмняваше в мъжествеността на Трушевски; текст от съпругата на престъпника, както и от жени, които са се оказали негови предишни жертви.

Делото беше съпроводено от феминистки протести и улични акции, беше осветено в активисткия самиздат (в списанието *Не, значи не*) и завърши с присъдата на обществото, което се занимава с „актуално изкуство“: на 11 юни 2010 г. ръководството на „Винзавод“ (един от най-важните художествени и галерийни центрове в Москва) в лицето на Николай Палажченко връчи на Трушевски премия „Морална поддръжка“ със следната формулировка: „В последно време съвременното изкуство все по-често се намира в зоната на скандала. Тези скандали вече не са буря в чаша вода. Против художниците се откриват реални съдебни дела, които могат да завършат с присъда и затвор. Това разрушава изкуството, това разрушава хората, това е неморално“. Постъпката на Трушевски (изнасилване) беше оценена като акт на политическо дисидентство, а съдът против него - като политическо преследване.

Това събитие стана повратен момент в развитието на феминисткия арт-активизъм. Художественото общество даде да се разбере, че галерийните пространства са закрити за феминизма и че феминизма не само не принадлежи на „актуалното“ поле, но и неговото значение ще бъде изкуствено занижавано от висотата на официалните позиции. За художничките-феминистки оставаха само два варианта: да създадат и да разработят алтернативно актуално послание или да се задълбочат в тези жанрове, които за системата на действащия пазар изначално не представляват интерес.

Традиционно широкото женомразство в руското изкуство изисква самият факт на художествен професионализъм да бъде възприеман като мъжки прерогатив и поради това случаят, в който жена щателно усвоява програмата на художествено висше учебно заведение или на съвременна художествена институция, ни предлага един консервативен и вече

предначертан път (или с други думи: „мъжки разговор“). Незасти и поради това силно стигматизирани остават областите на DIY (самодейността): уличното изкуство, непрофесионалното ръкodelие във всяка негова форма, книгите, направени от художници, наивното изкуство. Ще отбележа в скоби и ще се върна към това по-късно, че пространството на „наивното“ обхваща също и живописта и кавалетната графика (не илюстрацията), силно девалвирали след загубата на влиянието на Съюза на художниците. В тази ниша на „наивното“ се разполага по подразбиране и всяко социално ориентирано изкуство.

И така именно по тези два вектора - DIY и политическата критика на „актуалното“ поле - се разгърна движението за феминистко изкуство в Русия. Сега се приближавам към момента, в който трябва да поясня своите собствени позиции като историк на изкуството, като критик и действаща активистка.

Своята задача аз виждах не само в работата в интернет и в просветителската си роля сред художничките, но и в търсенето на платформа, която да състави работеца и устойчива алтернатива на терена на „актуалното изкуство“. Така както и сега, в този момент аз бях убедена, че перспективата за феминисткото изкуство се състои не само в отказа от комерсиализация и работа в „актуалния“ салон, но и в радикалното преразглеждане на унизителната система на постсоветския галериен механизъм, в който фигурата на куратора доминира и напълно обезценява дейността на художника.

Именно през 90-те години в Русия се сформира идеологията на кураторството, подхранваща себе си с митовете за безсловесността и недостатъчната интелектуалност на визуалните изкуства, отказваща по този начин правото на художниците да говорят за своите работи на своя език, беспокойки се, че този език не е достатъчно престижен. Заради това, преди десетилетие, от времето, когато бях на 20 г., и сега, когато съм на 29 г., аз интензивно работя над развитието и идеологическото подплътяване на опозицията срещу системата на „актуалното“ изкуство.

Постсоветската привързаност към тромави и трудно четими философски текстове, които задължително трябва да предшестват всяка изложба, има конкретни корени. Психоанализата и декоративната лява фраза заеха в съвременна Русия мястото на марксистко-ленинските предговори на книгите: и едното, и другото са резултат от изфабрикувани идеологии,



Ина Гнил, Умная Маша и Алевтина Кахидзе, *Феминистки хоругви*, 2012.
Ina Gnil, Umnaya Masha and Alevtina Kahidze, *Feminist Banners*, 2012.

чиято цел е да се размият контурите на действителността и да не бъде допуснат нейният социален анализ.

Поради това, като вид институционална поддръжка, аз се отказах от комерсиалните галерии и избрах работата с право-защитни и образователни организации, които в днешно време особено много се нуждаят от конкретно разясняване на социалните проблеми. В своята дейност аз твърдо разчитам на това, че некомерсиалното, но и политическо феминистко изкуство с времето ще осъществи стабилен контакт между художествената и социалната сфера и точно с това действително ще обърне изкуството към обществото.

Проблемът на новия език

Не на последно място, изтикането на феминисткия инструментариум извън художественото пространство е свързано със спецификата на визуалния език, с образната систе-

ма, която използва в днешния ден „политическото“ изкуство в Русия. Тази образна система се опира основно на реториката на ранния авангард, политическата агитация от 20-те години и отчасти на военния плакат от 40-те, който щастливо успява да обедини лявото и дясното (към него често се обръщат лидерите на „белите протести“ в листовките-призови за опозиционни митинги, а тази естетика също така широко се експлоатира от дясната артистична сцена). Главното в новата политическа фраза, лява или дяснолиберална, както и разговарянето на нейния ретроспективизъм, се състои в това, че тя се изгражда на основата на романиката на мъжествения бунт. Стиснатият юмрук, бодрият и волеви профил на работника или пролетария, тълпата млади мъже, пълни със сила и готови за битка - това са неостаряващите клишета на ХХ в., които носят на своите плеши световните революции. Съвременността, за съжаление, натоварва със съвършено друг смисъл познатия ни образ на благородния работник, разкъсващ с голите си ръце тежките вериги, в стремежа си към знание и свободен труд.

Смяната на контекстите, смяната на политическата и икономическата картина, не позволяват на руските угнетени групи да отъждествят себе си с героите от 20-те години. Отчитайки, че днес ние живеем в общество на феминизирана бедност, нископлатеният труд се асоциира със спектър от проблеми, по традиция изключени от мъжествената реторика, а понякога и съвсем несъвместими с нея. Сред тези проблеми са крайно ниската компенсация на майчинския труд (включително родителските издръжки и държавните помощи); расизът и ксенофобията; дискриминацията по физическа или интелектуална инвалидност; проституцията; домашното насилие; девалвацията и съответно феминизацията на сферите на образоването и медицината; хомофобията и презрението към джендерното дисидентство; репродуктивното насилие и проблемите с достъпа до контрацепция; алкохолните, игрови и наркотични зависимости и т.н.

Всички тези проблеми съществуват като единна система на социален натиск, в която една дискриминация съседства с друга и я допълва. Въпреки това е характерно, че на другата везна засега се намира този същият - никога революционен, а сега консервативен - образ на единополовия, млад и бял мъж, без инвалидности, със свит юмрук, който отдавна вече не работи в

руския завод. И ако до него все пак се появи образът на жената-майка, то и тя ще има стереотипния ореол на „Родината“ или на „Героинята“, но никога - образа на „сама жена“.

Невъзможността да се отстраним от удавилата публичното пространство образна система се корени в безкрайното тиражиране на опозиции като „силен-слаб“, „слаб-дебел“, „руски-неруски“, „здрав-болен“, „алфа-омега“ и в края на краишата „женски-мъжки“. Дяснолибералният и левият руски дискурс усвоява това поле с малки разлики - ако първите напълно легитимно използват открито расистки и класови клишиета, допълвайки ги с предохранителен „ableism“ (или дискриминация към хората с увреждания), вторите са доста по-праволинейни в своята дискриминация към хората с увреждания и женомразството, но внимават с расизма и класовата дискриминация. Именно тази малка разлика е характерна и за левия, и за либералния фланг на индустрията „актуално изкуство“, което при всички случаи отказва да постави под съмнение образите на мъжествената норма. Точно страхът от такава деконструкция довежда до постоянно задушаване на феминистките проекти като непрестижни, малко нужни и имащи „прекалено тясна“ или „прекалено женска“ задача. Активистката-художничка бива осмивана като „антажирана“, когато се изказва от първо лице и работи с темите на телесността, пола или сексуалността, по същата тази схема, по която масовите антиправителствени протести се обявяват за конспирации на чуждестранни организации. В руското общество самозастъпничеството е невъобразимо. В тези условия принадлежността на художника към която и да било малцинствена група само усилива чувството за социално неудобство и увеличава необходимостта от цензура - в това число и цензурата от страна на професионалната среда.

Художествените стратегии на феминистките и паниката на властта

Първата обща изложба на новото феминистко-активистко изкуство *Не само 8-ми март* се проведе в Москва през 2011 г., половина година след мащабния проект *Zen d'Art*, посветен на териториите на женското в художествения живот на 90-те

и 2000-те години. *Zen d'Art* зае най-горния етаж на музея за съвременно изкуство ММСИ на ул. „Петровка“, докато *Не само 8-ми март* се откри в помещенията на правозащитната организация - центъра „Андрей Сахаров“. Изложбата *Zen d'Art* беше резултат от многогодишната работа на Наталия Каменецкая и феминистките и художничките от късносоветската плеяда, по създаване на музей на „женското изкуство“ в постсоветското и съветското пространство. Откриването на такъв музей се превърна в политически жест, поставяйки въпроса за формалното равенство на половете в СССР и обозначавайки реално съществуващите територии на джендерна сегрегация. В съавторство с Каменецкая над изложбата работи Оксана Саркисян, която след откриването на изложбата неочаквано излезе в пресата с антифеминистки изказвания.

Изложбата *Не само 8-ми март* беше с по-ясно политическо кредо: към изложбата имаше манифест, в който се утвърждаваше необходимостта от ново хоризонтално художествено действие с лява позиция. Основен елемент стана инсталацията на Елена Максимова, създадена на границата на агитацията и изкуството и посветена на темата за домашното насилие. Максимова инсталира няколко манекени в реален човешки ръст, обвити в черни чували. На черния фон с бели букви беше написан текст, съставен от реални свидетелства на жените-жертви. Проектът на Татяна Капуркина представляваше серия от фотографии, в които художничката позира в мизансцен от плакати от 20-те години. С червена забрадка, гледайки безизразно в камерата, тя в някакъв смисъл поставя зрителя в задънена улица, отбелязвайки дистанцията между съвременния джендер натиск (според който жената се възприема като модел или статистка) и възможностите за политически протест. В своята фотосерия Антон Куришев обърна внимание на образа на сексистката улична реклама. Неговите фотографии бяха придружени от документални репортажи от митинга против унищожаването на Химкинската гора и от изказвания на феминистки и леви организации в Москва. Умная Маша създаде серия от критични плакати на тема сексистки изказвания на известни руски жени в средствата за масова информация. Сред нейните героини беше балерината Анастасия Волочкова, фигуристката Татяна Навка, светската дама Ксения Собчак, писателката Людмила Улиц-

кая, певицата Диана Арбенина; над всеки цитат художничката разположи „реинтерпретацията“ на посланието: „Много от нас биха искали да уважават другите жени“, „Много от нас биха искали да не са социално малцинство“.

Както и *Zen d'Art*, тази изложба беше нееднородна и в политическо, и в художествено отношение. Но може да се пре-броят главните завоевания: отъждествяване на изкуството с активизма, появяване на директното изказване и в полето на изкуството; работа по анализа и критиката на медийното пространство; открит разговор за сексизма като социален проблем. Водеща тема на изложбата стана като че ли левият дискурс на борбата, безпрекословното изобличаване на насилието, както и солидарността с жертвите. Апелът да се помнят жертвите, произнесен в галерията, разби нормативните представи за изкуство: именно това направи Елена Максимова. Но интересно беше и предложението на Умная Маша да разгледаме насилието като многослойна система, да разкрием темата за самостигматизацията и да построим утопично пространство на руския радикален феминизъм, в което се признава, че има социален натиск дори над тези жени, които притежават власт.

Следващият забелязан в публичната среда проект, който хвърли феминисткия протест директно вътре в полето на изкуството, стана видеото *Болка* на Московската режисьорка Марина Винник (Гаврилова), което беше между трите проекта-финалисти за Премията „Кандински“ през 2011. В това видео, гледайки право в камерата, няколко млади жени разказват за ситуацията, в които са изпитали унижение, ужас и отчаяние в техните отношения с мъже. Тези разкази-изповеди, заснети на неутрален фон, биха могли да приличат на материал, създаден за целите на социални работници, ако не беше силната емоционална настеност на всяко едно интервю. Видеото ясно показва доколко забранена и плащаща в Русия остава темата за домашното насилие, в това число и темата за на пръв поглед благополучните млади жени от средната класа. Реакцията на комитета, отговорен за премията, беше много показателна. Очевидната политическа позиция на Винник и твърдостта на нейното изказване станаха причина тя да стигне до финала, но същите тези качества не позволиха да ѝ бъде връчена паричната награда, защото този жест веднага би отворил вратата за младото феминист-

ко изкуство. Подобна двойственост можеше да се проследи в реакциите на изложбата *Zen d'Art*, в който случай предостояното на огромната зала, в която този проект да се случи, както и издаването на каталог, балансираха изобилието от отрицателни и даже осъкърбителни рецензии.

Всички тези събития повлияха на развитието на инициираното отдолу феминистко и куиър изкуство. Това изкуство се разпространяващо по социалните мрежи, чрез графити, стикери, самоделни видеа, зинове и рисуван самиздат, интензивно развиващи директното изказване и феминисткия гняв. Заедно с това то получи първо постоянно пространство във вид на ежегодния куиър фестивал в Петербург. Като кураторка, аз предложих на организаторите на фестивала - правозащитната ЛГБТ организация „Изход“ - да включи в разпределената в няколко помещения експозиция отделна зала за феминистко изкуство и така от 2011 г. това стана постоянна практика за куиър феста. Откритите лекции и мероприятия по ЛГБТ проблеми, които се случваха в залите за феминистко изкуство, повлияха за формирането на общо поле и в някакъв смисъл те легитимираха двата дискурса един за друг.

Най-интересното е, че руската власт се оказа по-чувствителна от самите организатори към пресичането между куиър активизма и феминизма. През 2011 г. по изискване на собствениците на залата, които открито намекваха за връзката си с управляващата партия „Единна Россия“, от стените беше снет проектьт на московската фотографка Олга Ахметиева, посветен на деконструкцията на мъжествеността. Ахметиева гледаше на мъжката уязвимост с очите на единополова жена и нейният проект имаше повече отношение към феминизма, отколкото към ЛГБТ, но това се оказа достатъчно, за да бъде обвинена в порнография и нарушение на обществения ред (висящият на отсрещната стена репортаж на Антон Шуров от гей парада в Лос Анжелис не предизвика интереса на администрацията). Проекта на Ахметиева предизвика водопад от зрителски реакции, въпроси като „Това кой е? Мъж или жена?“, обвинения в „извращения“, подозрения в това, че нейните герои употребяват наркотици или са бездомни скитници. Откритата нежност или уязвимост на руския мъж, отправена към или представена пред жената-фотограф, се оказа по-опасно оръжие, отколкото явната документация на хомосексуалното влечеие.

На фона на това постепенно „вписване“ на феминисткото изкуство в правозащитните дискурси, през зимата на 2011 г. се състоя първата акция на групата Pussy Riot, която предизвика активна поддръжка и у левите, и у либералите, а и също толкова рязка критика от страна на феминистките общества в интернет. Групата беше упреквана в неточни текстове, в отдалечаване от реалната проблематика и даже сексуализираност на образите (тази критика засегна и името им). Действително текстовете явно наследяваха реториката на група „Война“ (пърформанс арт група, свързана с Pussy Riot),ironията превишаваше политическия протест, а реториката на мъжественния бунт с препратки към Лакан и Жижек показваше зависимостта на участничките от средата на „актуалното изкуство“.

Фактът, че Pussy Riot като група избягваха контакти с феминистките активистки, превърна харектара на тяхната дейност от гражданска в чисто галерийна. Ако се изразя на кураторския жаргон от 90-те години, тяхната улична дейност имаше не политически, а „трансгресивен“ характер. Окончателното разделение настъпи при подготовката на зимния митинг на опозицията на бул. „Сахаров“, когато една от членките на Pussy Riot - Надежда Толоконникова - се изказа против лозунга „На всяко насилие можем да кажем не“. Феминистки за граждански свободи“ поради това, че феминизът „няма отношение към проблема за насилието“. От този момент либералните средства за масова информация и художествените списания напълно и плътно се фокусираха върху отразяване на дейността на Pussy Riot, открито игнорирайки гражданските феминистки инициативи и работещите в това поле художнички.

През зимата на 2012 г. в Москва се сформира политическа група „Куиър фронт“ и „Феминистка инициатива“, които си поставиха за задача организацията на улични акции, които да привлекат широките ресурси на феминисткото изкуство. В този момент властта работеше върху приемането на серии закони против „пропагандата на хомосексуализма“ - още един консервативен завой след опита за ограничаване на абортите през 2011 г. - затова ЛГБТ проблематиката започна ясно да се вписва в спектъра на феминистките изказвания. Подобни законодателни процеси започнаха да се случват едновременно и в Украйна, което активизира контактите между московските, петербургските и киевските феминистки: през март 2012 г. ки-



Микаела, *Народоволки*, 2012.
Mikaela, *Narodovolki Women*, 2012.

евската организация „Феминистка офанзива“ показва в рамките на ежегодната си конференция плакатите на Умная Маша и покани Марина Винник с премиера на филма ѝ за руския феминистки активизъм. Именно тогава дойде новината за ареста на Pussy Riot.

Паралелно с конференцията, московските и киевските художнички Ина Гнил, Умная Маша и Алевтина Каходзе започнаха да работят над съвместен проект за оформяне на анти-клерикално шествие с феминистки хоругви. Тази иронична, много зрелищна форма на агитация за първи път се появи на московските протести против ограничението на абортите, като отговор на дяснорадикалното движение „Съюз на православните хоругвеносци“, поставяйки си за задача да завоюва обикновената женска аудитория, правейки изкуството разбираемо и едновременно остро социално. Под влиянието на украинските колежки, уличните акции ставаха все по-визуално интересни, като например на ЛГБТ митинга „Марш на горящите сърца“ през юни 2012 г., който беше оформлен с ръкописните плакати на участниците от „Феминистка офанзива“ и „Куиър фронт“, с хо-

ргувите на Елена Максимова и с рисунките на Умная Маша.

През лятото на 2012 г. се появиха още две заслужаващи да се отбележат художествени изказвания, резултат от феминистките дискусии в интернет. Първото от тях е серията плашки-листовки на художничката Анна Репина, посветена на насилието над жените в Русия. Много лаконични по форма, те са създадени на няколко етапа - първо на хартия, после с обработка с простия софтуер Paint. Изразителността и силата на тези произведения се засилва от това, че зрителят присъства при превръщането на личния опит в плакатно изображение, че монументалното изкуство в реалността може да бъде свързано с ежедневието, а личното - с политическото. Вторият проект, обратно, започна с поставянето на монументални задачи. Това беше серията от улични графити на художничката Микаела с портрети на жени-народоволки¹, които много хора определиха като отговор на репресиите против Pussy Riot. И самите портрети, и манифестът-статия, публикуван от Микаела на сайта Ravnorpravka.ru, получиха сериозен резонанс в публичното поле, многобройни реакции в социалните мрежи и даже се появиха като фотографии (вярно, че без коментар) в списанието *Большой город*.

След не повече от два дена графитите в един от районите на Москва бяха покрити с боя от комуналните служби, а в друг район, недалеч от арт-центъра „Винзавод“, бяха преднамерено изопачени от фаворита на „актуалната“ графити сцена Кирил Кто. Кирил направи разгърнат коментар във facebook, в който утвърждаваше своите права върху територията на този район, поясняваше политическата безсмисленост на феминизма като движение и се възмущаваше от формалната страна на проекта, който бил „недостатъчно ярък“ за обикновения минувач или за еснафа. Самоотъждествянето на актуалния художник с еснафа в този конфликт е не по-малко интересно от самия характер на вандализма: женските портрети бяха оставени, а имената им, заедно с описание на срока на затворничеството им, бяха замазани. Красивото женско лице се оказа по-приемливо и „ярко“ за предполагаемия еснаф, ако не

¹ Жени-народоволки - препратка към руското революционно и антицаристко движение „Народна воля“ от края на XIX в., обявило се за демократичен реформизъм и ползвашо метода на терористичните акции за постигане на целите си; бел. прев.

е придружено от допълнителната политическа информация.

В същото време започна да се развива темата за съвместяването на феминистката и ЛГБТ проблематика в руското активистко поле. През 2012 г. в рамката на работата над изложбите на поредния Куиър Фест изработих нова концепция за печатното издание на фестиваля. За половин година обмисляне на стратегията, напрегната работа с участващите в брошурута, с хората от активистките среди и най-накрая с дизайнера, ние успяхме да създадем популярна и различна от всичко предишно брошура. Съгласно нашата задача, тази брошура трябваше рязко да се отличава от цялата досегашна продукция на „Изход“ поради своята социална ориентираност.

Брошурута беше построена като образователно издание с неголеми политически текстове на всяка страница, където активистките статии се съчетаваха с директните изказвания на представителите на куиър обществото. Изданието също така включи каталог от изложбите на фестиваля, повишавайки интереса към мероприятието и разширявайки виртуалната аудитория на куиър-феминисткото изкуство. Благодарение на графиката на феминистката, откритата лесбийка и художничка Koivo брошурута беше създадена със забележително високо ниво на визуална култура, като илюстрации към него направи Умная Маша. Може да се каже, че една от първостепенните задачи на изданието беше хоризонталност, избягване на характерните за Русия групировки на „престижността“ на правозащитата. Брошурута включи директните изказвания на маргинализирани, обикновено неучти групи и по този начин успя да критикува мъжката доминация в ЛГБТ активизма и наруши обикновената практика в такива издания да присъстват „хетеросексуални знаменитости за правата на ЛГБТ“.

И брошурута, и изложбата във фестиваля, както и самият фестивал като събитие, бяха напълно игнорирани от „актуалната“ художествена сцена и всички крупни арт-списания. И все пак прелом в медийното внимание се случи през есента на 2012 г., когато в кураторско сътрудничество с художничката Виктория Ломаско ние открихме в Москва първата изложба от проекта „Феминистки молив“, посветена на женската социална графика. В нея освен самата Виктория Ломаско, участваха Татяна Фасхудинова (Ижевск), Полина Петрушина (Страсбург), Микаела (Москва), Глюкля (Санкт Петербург) и

Умная Маша (Берлин). Всяка от участничките написа коментар към своите работи, разрушавайки правилото „художникът не може да бъде куратор“. Въпреки че изложбата премина върху независима и некомерсиална платформа, тя имаше голям успех и прозвуча като първо отчетливо феминистко изложбено събитие от 2000-те години, което не свързано с леви организации, нито с териториите на „актуалното изкуство“. Тук добавям кратки откъси от нашия съпровождащ текст.

Надя Плунгян:

Графичните изображения усвояват микропространството. Това е интимно изкуство: листът хартия трябва да се държи в ръце, за да бъде разбран. Книгата трябва да бъде прелиствана. Уличните шаблонни отпечатъци трябва да бъдат на нивото на очите. Графичното изображение се обръща към нас директно, влиза с нас в диалог.

Какви са особеностите на графичното изображение, създадено от жени, и защо то е интересно? Жената, по силата на своето социално положение, забелязва незабележимото. Почти всеки от нас има опит с външната облицовка на предметния свят. Ние сме свикнали да забелязваме как са облечени хората, какви дребни движения правят, как е построена речта им и колко захар слагат в чая си. Нашите битови знания са енциклопедия в сянка, която лесно се разгръща в широка панорама на съвременната история: както казват феминистките - личното е политическо.

Жените, които правят такава графика, имат свой поглед над ежедневността, своя чувствителност към нея и в изложбата можете да видите как този поглед се изостря, превръщайки се във феминистки молив.

Виктория Ломаско:

Във всички работи, представени в тази изложба, графичното изображение се допълва от текст - художничката се обръща към зрителя, използвайки не само визуалните образи. Тонът на нейното обръщение е много разнообразен: от спокойното и деловито изброяване на фактите в

комикса за Pussy Riot на Полина Петрушина през задушевния разговор със зрителите от лицето на главния герой в комикса на Татьяна Фасхудинова, до резкия вик, привличането на вниманието към болезнени теми в плакатите и шаблоните на Умная Маша. В моята серия „Женското“ зрителят става неволен участник в женските интимни разговори; в графитите на Микаела смисълът се ражда от лаконичното изброяване на имената на репресираниите революционерки. Глюкля използва откъси от чужди текстове, конкретно интервюта с имигранти, придавайки им нов смисъл чрез своите графични изображения.

„Феминистки молив“ започна нова глава в съвременното феминистко изкуство в Русия, отвоювайки му освен уличното пространство най-накрая и независими изложбени стени. Тази първа изложба в замислената от нас голяма програма беше построена като открита покана за сътрудничество между жени-художнички, с бъдещи надежди, че би могла като резултат да увеличи интереса към графичната култура в различните центрове на руските региони.

Без съмнение такова ниво на публичност може да очаква и руският куиър фестивал. Политическият завой в преосмислянето на социалната роля на изкуството от новите активистки вече е настъпил: формирането на силно поле на самозастъпничество е въпрос на време. „Актуалното изкуство“ не може нито да го игнорира, нито да си го присвои. Пред нас са новите хоризонти на политическото съзнание, които ще открие поколението, освободено от късносъветския опит на „езоповия език“, както и от тоталния страх пред властите.

Превод от руски език: Боряна Роска



Виктория Ломаско, Серия Женского, 2012.
Victoria Lomasko, Series *The Feminine*, 2012.

FEMINIST ART IN RUSSIA: FROM WOMEN'S RESISTANCE TO QUEER ISSUES

Nadia Plungian

One of the most important conditions for the appearance of the wave of serious feminist art in Russia in the 2010s was that women realized that the historical scenery had changed - the late Soviet gender contract had finally been separated from the newest sexist paradigm, contemporary for the current generation.

Sadly, the ideological boundary lies not just between the two epochs, but also between the two generations that occupy one and the same professional territory. From the observations and discussions within the movement, one can clearly see that most of the young female activists and young artists do not feel solidarity with their colleagues, which are one or two generations older; they also rarely seek their support.

Calling this a "generational conflict" will probably not be quite correct. But when talking about the fields of feminist activism and gender studies we cannot deny that the symbolic capital of women from the older generation, as well as the patriarchal facet of their gender roles, provide the opportunity for their partial safeguarding from the direct aggression of contemporary sexism.

The visuals and the contents of sexist advertisement, the "female" and the "male" glamour, the obsessive and the overly accessible pornography in Russia exploit, as we know, the image of the heteronormative childless young woman by excluding all other images. Socially, this creates a serious problem for young women's employment: the ideological directive is that they be perceived as a commodity, there is an attitude of mistrust and contempt being cultivated, and a "glass ceiling" is created in the evaluation of their professional status.

Women in Russian Art

Late Soviet state, in one form or another, offered young women some paths for professional development, as well as maternity social security, whereas young female artist and intellectuals in contemporary Russia have no social guaranties and working unions do not exist at all.

Abolition of the systems of total domestic pressure, shortage of goods, medical and communal humiliation on a state level are just words and those words are just for the "upper" social strata. In fact, the state power created a consumer society and consumerist values that made possible the exclusion of entire groups of people from the public space, for they do not fit into the normative standard.

Disability, nationality, sexual orientation, gender identity, age, having children or not are not regarded as neutral characteristics by neither Russian society or by contemporary art. In a moment when their social group becomes precarious, and subsequently when they become a legislative target too, young women find themselves in a deadlock even when they are in close proximity to what is accepted as the "norm."

It is important to notice that actually every mark of distinction, if it refers to a woman, is being judged by the contemporary art circles in a rather negative than positive social meaning. Childlessness indicates "immaturity," children obstruct careers, youthfulness is being sexually objectified, having a husband or a partner shifts the focus from one's work to the family relations and often generates suspicions that the real author of a woman's work is actually the husband. It is just about enough to recall the example of the most media-mainstreamed case of feminist art - the work of Pussy Riot (2012), where the husband of Nadezhda Tolokonnikova - Peter Verzilov - appeared in the press as the "true" author, the grey cardinal of the female project, despite the fact that in reality he had nothing to do with its organization. At the same time the experience of the groups' members - young women with children - was devalued in the media by defacing their subjectivity.

The distrust and misogyny expressed not only by the male, but also by the professionally established female artists of the late Soviet and post-Soviet constellation, are due to the understanding that young women consciously present themselves as "commodities," with the expectation of a prestigious career and a successful marriage. Unfortunately, this stereotype reveals how seriously such strategies are considered and the extent to which they are thought to be successful.

The clichés, the stereotypes, the anecdotes - all these are versions of what is considered to be "the natural," the "self-implied," and therefore they are used as reliable sources of information about the repressed group. The interpretation of the Russian stereotype for successful trade with the face and the body in exchange for good career tells the following story: the artist should at any rate present herself to the audience as "face" and "body," since only these qualities of hers are acceptable and approved sources of social capital. Unwillingness to join prestigious social circles, unwillingness to subject one's appearance to standards of beauty generates aggression, contempt, and mockery.

The state does not provide guarantees for survival, suggesting that young women work in the area of art at their own peril, while they are expected to make use of privileges provided by external sources (such as apartment rentals, parental support) or by living under the financial dependence of their husbands. But such a type of dependence doesn't help the creative process, most brutally rejecting those women who are married to artists. In addition to the impossibility for even competition and cooperation between partners, these unions become all the more asymmetric. This happens mostly after the birth of a child, due to the high degree of domestic sexism (especially in the field of arts, but also in Russian society in general), and also due to popularity of marriages with high age difference and due to the fast career growth of male artists, etc.

The destruction of the Soviet construct of normative femininity along with the set of social guarantees, which this femininity provided, made women realize more profoundly and articulately the repression of the new gender order. We have to recognize that

the main task of a young woman artist or intellectual in Russia nowadays, which is even more important than professional development, is the obligatory battle with the sexist objectification and also the persistent work in affirming one's adequacy as a professional and knowledgeable individual.

Political resistance

The process of becoming feminist-aware, which today appears as one of the most obvious versions of gender dissidence, is developing outside the territory of artists' and activists' public and working space. Such safe area at the end of the 2000s was firmly given by social networks, activist mailing lists and the blogosphere. The possibilities to discuss political issues such as the specificities of social violence, or varieties of resistance and consolidation, personal stigma and ways of dealing with them were all concentrated in the online society *feministki* in *Live Journal* (since 2005), and also in the real world in groups for raising self-awareness, the first of which (Moscow Feminist Group) started off in 2008.

Both projects were conceived and realized by the Moscow activist Elizaveta Morozova on the basis of US 1970s radical feminism. As one can see from the names and the structures of the groups, they are based on separatist strategies, which at this moment were perceived as rather "non-prestigious" and "ineffective" due to the general stigmatization of spaces for women's communication. Despite this, the success of both projects was quickly confirmed. The society *feministki* received not only inter-regional, but also international importance, by becoming a school of feminist theory for a wide spectrum of women on different age and with different experience, as well as a place for horizontal discussions. By being more intimate, but regular, the Moscow Feminist Group's live discussions became a laboratory for directions in feminist and around-feminist public activity realized by the groups' members.

With time, the internet and apartment-hosted discussions gradually began to move over to the public space, but the field of

art in this case had an essential role too. The issue, which in 2010 for the first time attracted the general attention of social circles, related to contemporary art, towards the feminist message, was the so-called Trushevsky Case - this is a Moscow artist, convicted for the rape of a young woman. Variable discussions on blogs, where the direct speech of many of the participants in the process appeared, became illustrations of this plot. Among them was the open apology for gender violence by Ilya Trushevsky himself; the affidavit of the eye-witness who called the police, who doubted Trushevsky's masculinity; a text by the wife of the criminal, as well as by women who turned out to be his previous victims.

The case was accompanied by feminist protests and street actions, it was also illuminated in the activist samizdat (in *No, Means No* zine) and ended up with the verdict by the community of "actual art" ("*aktualno iskusstvo*" - a term naming in some cases the contemporary art in Russia): on June 11th, 2010 the management of *Vinzavod* (one of the most well known art gallery centres in Moscow), represented by Nikolay Palazhchenko, handed Trushevsky a "Moral Support" award with the following statement: "Lately, contemporary art is becoming more and more often a territory of scandals. These scandals are no longer a storm in a tea-cup. Artists are confronted with real lawsuits that could end up with conviction and jail. This destroys art, this destroys people, this is immoral." Trushevsky's act (rape) was evaluated as an act of political dissidence, and the case against him as political persecution.

This event became a turning point for the development of feminist art activism. The art society made it clear that gallery spaces are closed for feminism and that feminism not only does not belong to the field of "the actual," (*aktual'noe*) but that its meaning will be artificially degraded from the heights of the official power positions. The feminist artists had two options: either to create and develop alternative "actual" (*aktual'noe*) message or to go deeper into those genres that are originally of no interest to the system.

The traditionally widespread misogyny in Russian art demands that the very fact of art professionalism be perceived as a male pre-

rogative. That is why in a situation where a woman carefully follows the curriculum of a traditional art academy or the one of a contemporary art university institution, she has to follow a conservative and already delineated path of personal and artistic development (or to put it differently, this is a "man's talk"). Not occupied, and for this reason heavily stigmatized, are the areas of DIY such as street art, unprofessional handwork in all of its forms, artists' books, naïve art. Parenthetically, and I will go back to this later, the space of the "naïve" includes also painting and printmaking (not illustration), which are highly devalued after the loss of the Artists' Union influence. This niche of the "naïve" implicitly includes all socially oriented art.

And so it is precisely through these two vectors - the DIY and the political criticism of the "actual" field - that the Russian movement for feminist art spread. Now I am approaching the point where I have to elucidate my own positions as an art historian, critic and engaged activist.

I saw my mission not only in my work on the Internet and in my enlightenment activity among women artists, but also in finding a platform to constitute a working and sustainable alternative to "actual art." At this point, I was convinced, as I am today, that the perspective for feminist art is not only to refuse commercialization and refuse to work within the "actual art" salon, but it also lies within the radical reconsideration of the humiliating system of post-Soviet gallery mechanisms, where the curator dominates and totally devalues artist's activity. The ideology of curating in Russia was formed in the 1990s. This ideology fed itself off the myths of the speechlessness and the insufficient intelligence of visual arts, thus refusing the artists the right to speak about their own works in their own language, alarmed that this language is not prestigious enough. This is why, a decade ago, when I was 20 and continue now when I am 29, I intensely work on the development and the ideological equipping of the opposition against the "actual" art system.

The post-Soviet affinity to clumsy and hard-to-read philosophical texts that should mandatorily precede any art show, have specific roots. In Russia psychoanalysis and the ornamental left phraseology took over the Marxist-Leninist book prefaces: both of those are the

result of fabricated ideologies, the aim of which is to blur the contours of reality and to not allow its social analysis.

That is why, as a sort of institutional support, I gave up commercial galleries and chose to work with human rights and educational organizations, which today especially need popularization of the social problems they work on. In my activity I firmly rely on the assumption that the non-commercial, but also political feminist art will, with time, establish a good contact between art and the social sphere, and precisely by this it will turn art towards society.

The issues of the new language

Last but not least, the expulsion of feminist praxis outside the artistic space is related to the specificity of the visual language, to the visual system used by today's "political" art in Russia. This visual system is based preliminary on the rhetoric of the early avant-garde, the political agitation of the 1920s and partly on the military poster from the 1940s that happily manages to unite the left and the right (this aesthetic is often appropriated by the leaders of the "white protests" in their oppositional demonstration leaflets, the same aesthetic, is also widely exploited by the right-wing artistic scene).

To decode the new political phraseology, be it left or liberal-right, as well as its retrospectivism, we need to understand that it is grounded on the romanticism of masculine rebellion. The clenched fist, the cheerful and determinate profile of the worker or the proletarian, the crowd of young men, full with power and ready for battle - these are the everlasting clichés of the XX century, bearing on their shoulders the world revolutions.

The contemporary day, unfortunately, charges the familiar image of the noble worker, tearing apart with his bare hands the weighty chains, in his quest for knowledge and free labour, with completely different meaning. The change of contexts, the change of political and economic situations, hardly allow for the Russian repressed groups to identify themselves with the 1920s heroes.

Considering that, today we live in a society of feminized poverty, the low-paid labour is associated with a spectrum of issues, traditionally excluded from the male rhetoric, and sometimes entirely incompatible with it. Among these issues are the extremely low compensation for maternal work (including custody and state support); racism and xenophobia; discrimination, based on physical or mental disability; prostitution; domestic violence; the devaluation and respectively the feminization of the spheres of education and medicine; homophobia and contempt towards gender dissidence; reproductive violence and problems with access to contraception; alcohol, gamer and narcotic dependencies, etc.

All these issues exist as unite system of social pressure, where one form of discrimination neighbours another and supplements it. It is interesting, that on the other extreme we can see the very same - once revolutionary, and now conservative - image of the cisgendered, young, white male, with no disabilities, with a clenched fist, who, for quite long now, hasn't been working in the Russian factory. And, if next to him yet appears the image of a female-mother, then she will be caring the stereotypical halo of the "Motherland" or the "Heroine," but she will never represent a "single woman."

The impossibility to detach ourselves from this imagery, the entire public realm has been damped into, is due the endless perpetuation of oppositions such as "strong-weak," "thin-fat," "Russian-Non-Russian," "healthy-sick," "alpha-omega," and, ultimately, "female-male." The right-liberal and the left Russian discourses occupy this field displaying little differences - if the former uses racist and class clichés fully legitimate, supplementing them with preventive anti-ableism, then the latter are much more open in their ableism and misogyny, but are careful about racism and class discrimination. Precisely that small is the difference between the left and the liberal flanks of the "actual art" industry, so what is important is that they both refuse to question the imagery of the masculine norm. Exactly the fear of this deconstruction is what leads to constant suffocation of feminist projects as non-prestigious, unnecessary and having "too narrow" or "too female" aims. The female activist-artist is being ridiculed as "engaged" (or too

subjective) when she speaks in first person and works with the subjects of corporeality, gender and sexuality by the same pattern the mass anti-governmental protests (in Russia) have been declared conspiracies of foreign organizations. In Russian society self-advocacy is unimaginable. In these conditions, the artist's belonging to any of the minority groups intensifies the feeling of social discomfort and increases the necessity of censorship - including the censorship coming from the professional field.

The art strategies of feminists and the panic of the authorities

The first collective exhibition of the new feminist-activist art *Not Just the 8th of March* took place in Moscow, 2011, half a year after the huge project *Zen d'Art* devoted to the territories of the feminine in the world of art from the 1990s and the 2000s. *Zen d'Art* was displayed on the last floor of the Museum for Contemporary Art (MMSI at Petrovka St., while *Not Just the 8th of March* opened at the halls of the human rights organization The Andrei Sakharov Museum and Public Centre.

The *Zen d'Art* exhibition was a result of long years of work by curator Natalia Kamenetskaya and the feminists and the artists from the late Soviet constellation, to make a museum of "women's art" within the post-Soviet but also Soviet space. The opening of such a museum became a political gesture, posing the question of the formal equality between genders in USSR and marking the actually existing territories of gender segregation. As a co-author of the exhibition, along with Kamenetskaya, worked Oxana Sarkisyan, who, unexpectedly, after the show opening, appeared in the press with anti-feminist statements.

The *Not Just the 8th of March* exhibition had a clearer political credo: there was a manifesto to the exhibition, where the necessity for a new horizontal artistic action from a left position was affirmed. Essential in this matter became the installation by Elena Maximova, made at the border between agitation and art and devoted to domestic violence. Maximova installed several life

size mannequins wrapped in black plastic bags. A text composed of real testimonies by women victims was written on this black background. Tatyana Kapurkina's project represented a series of photographs where the artists pose in a *mise en scène* designed with 1920s posters. With a red head-scarf, watching expressionless in the camera, in a sense she brought the viewer to a dead end, emphasizing the distance between contemporary gender pressure (according to which the woman is perceived as a model or as a figurant) and the possibilities for a political protest. In his photo series, Anton Kurishev focused the visual language of the sexist street advertisement. His photographs were accompanied by documentary reports from the demonstrations against the destruction of the Himkinskij forest and by the statements of feminist and left organizations in Moscow. Umnaiia Masha created a series of critical posters on sexist speech of famous Russian women in mass media. Among her heroines were the ballet-dancer Anastasiya Volochkova, the ice-skater Tatyana Navka, the celebrity Kseniya Sobchak, the writer Lyudmila Ulitskaya, the singer Diana Arbenina; above each of the quotations the artist put a "reinterpretation" of their statements: "Many of us would like to respect other women," "Many of us would not want to be a social minority."

As in *Zen d'Art*, this exhibition was non-homogenous both politically and artistically. But we can point the major achievements: the beginning of identification of art with activism; the appearance of direct speech in the field of art; the analysis and the critic of the media space; the creation of an open dialogue about sexism as a social issue. Apparently, the focus of the exhibition became the left discourse of the struggle, the uncompromising exposure of violence and the solidarity with the victims. The appeal to remember the victims, which was spoken out in the gallery, broke the normative perceptions of art: this is precisely what Elena Maximova's work did. But intriguing was also the proposal by Umnaiia Masha to see violence as a multi-layered system, to reveal the issues of self-stigmatization and to build a utopian space for the Russian radical feminism where we recognize that there is a social pressure even on those women who possess power.

The next project, which was noticed publicly and threw the feminist protest directly into the field of art, was the video *Pain* by the Moscow filmmaker Marina Vinnik (Gavrilova), who was among the three finalists for the Kandinsky Award in 2001. In this video, staring right into the camera, few young women tell us about situations when they experienced humiliation, horror and desperation in their relations with men. These narratives-confessions, shot on a neutral background, would resemble a video footage used for purposes of social workers, if there wasn't the strong emotional intensity of each of the interviews. The video clearly shows the extent to which the issue of domestic violence remains forbidden and threatening in Russia, including among those women from the middle class who at first sight appear successful. The reaction of the award committee was greatly indicative. The apparent political position of Vinnik and the firmness of her statement became the reason of her being among the finalists, but it was the very same qualities that did not allow her to receive the award, since this award would have opened the door to the young feminist art. Such double bind was to be revealed in the reactions to the *Zen d'Art* exhibition, when the presentation of this project in a huge hall and the publishing of a catalogue balanced the abundance of negative and even insulting reviews of the media.

All these events influenced the rise of the bottom-up feminist and queer art. This art was distributed among the social networks, through graffiti, DIY videos, zines and samizdat drawings, intensely developing the direct speech and the feminist anger. Along with these, this art got its first permanent display space in the form of the annual queer festival in Saint Petersburg. As a curator I proposed to the festival organizers (The Advocacy LGBT organization Izhod) to include in the exposition, distributed among several venues, a separate hall for the feminist art and thus as of 2011 it became a regular practice for the queer fest. The open lectures and events on LGBT matters which happened in the halls for feminist art influenced the forming of a common field and in a sense they legitimated both discourses for each other.

The most interesting is that the Russian authorities turned out to be more sensitive than the organizers themselves to

the intersection of queer activism and feminism. In 2011, the project of Moscow photographer Olga Ahmetieva, devoted to the deconstruction of masculinity, was taken off the walls as requested by the hall owners (who emphasized their relationship with the ruling party Edinnaya Rossia). Ahmetieva treated male vulnerability through the view of a cisgendered woman. Her project had more to do with feminism rather than LGBT, but this turned out enough for her to be accused for pornography and violation of public order (the Los Angeles Gay Pride photo report by Anton Shurov shown at the opposite wall did not provoke the interest of the administration). Ahmetieva's project started a storm of public's reactions, questions like "Who is this? A man or a woman?" accusations in "perversions," suspicions that her models are drug addicts or hobos. The open tenderness and vulnerability of the Russian man revealed to or represented by the female photographer turned out to be more dangerous weapon, against normativity, than the direct documentation of homosexual inclination.

On the background of such a gradual "insertion" of feminist art into advocacy discourses, in the winter of 2011 took place the first action of Pussy Riot collective, intensively supported by both the left-wingers and the liberals, but also intensively critiqued by feminist societies on the Internet. The group was criticized for their imprecise texts, for distancing themselves from the real issues and even for sexualization of their imagery (this criticism was also towards their name). In fact, it became obvious that their texts inherited the rhetoric of Voina (a performance art group related to Pussy Riot): the irony superseded the political protest, and the rhetoric of masculine rebellion, with references to Lacan and Žižek, revealed the participants' dependence on the circles of the "actual art" community.

The fact that Pussy Riot, as a group, avoided contacts with feminist activists transformed their activity from civic into purely art gallery dependent. If I may use the curatorial jargon of the 1990s here, their street art activity had no political but "transgressive" character. The ultimate separation happened during the preparations for the winter protest on Saharov Boulevard,

when one of the Pussy Riot members - Nadezhda Tolokonnikova - spoke against the slogan "We can say 'no' to any violence. Feminists for civil liberties," since feminism "has no relation to the problem of violence." From this moment on, the liberal mass media and the art journals focused entirely on presenting Pussy Riot's activity by openly ignoring the civic feminist initiatives and the artists working in this field.

In Moscow in the winter of 2012, the Queer Front and the Feminist Initiative groups were formed, defining as their major task the organization of street actions supposed to consolidate the wide resources of feminist art. At this moment, the authorities are working on a series of laws against "the propaganda of homosexuality," - yet another conservative turn after the attempt to restrict access to abortion in 2011- that is why the LGBT issues began to clearly fit in feminist statements. Such legislative processes took off simultaneously in Ukraine too, which activated the contacts between the feminists in Moscow, Saint Petersburg and Kiev: in March 2012 the Kiev organization Feministka Ofanziva showed in the frames of its annual conference the posters of Umnaia Masha and invited Marina Vinnik to premiere her movie on Russian feminist activism. It is exactly at this point when the news about the Pussy Riot arrest appeared on media.

Parallel to the conference, Moscow and Kiev artists Ina Gnil, Umnaia Masha and Alevtina Kahidze started to work on a collaborative project to make the design feminist gonfalons, for an anti-clerical march. This ironic, very spectacular form of agitation appeared for the first time during the Moscow protests against the restriction of abortion, as an answer to the extreme-right movement of the Union of Orthodox Gonfalon-Bearers, with the task to attract the female audience by making art understandable and therefore harshly social. Under the influence of the Ukrainian colleagues, the street actions became more interesting visually. One example is the LGBT demonstration *The March of the Flaming Hearts* in June 2012, for which there were hand-written posters made by the participants from Feminist Offensive and from the Queer Front, and the gonfalons made by Elena Maximova and the drawings by Umnaia Masha.

In the summer of 2012, two more important art statements were made - both results of the feminist discussions on the Internet. The first of these was a series of posters-leaflets by artist Anna Repina dedicated to the violence against women in Russia. Quite simple as form, they were created on few stages - first on paper, and then processed with the unsophisticated software Paint. The expressiveness and the power of these works grew because the viewer was able to experience the transformation of a personal experience into a monumental poster, and that the monumental art can actually be related to everyday life, and the political to the personal.

The second project, opposingly, began with setting forth monumental tasks. This was the series of street graffiti, by artist Mikaela, with portraits women prisoners, members of the movement People's Will (*narodovolki*)¹, which were perceived by many as a reaction to the repressions against Pussy Riot. Both the portraits and the manifesto article published by Mikaela on Ravnopravka.ru website had a serious resonance in the public realm, numerous reactions on social networks and were even printed in the life-style journal Bolshoy Gorod (unfortunately with no comment).

In no more than two days, the graffiti in one of the Moscow quarters were painted over by the municipal authorities, and in another area, not far from the art gallery centre Vinzavod, they were purposefully vandalized by Kiril Kto, a favourite of the "actual art" graffiti scene. Kiril made an extensive comment on Facebook, where he claimed his authority over the geographic area (where the graffiti was made), along with explaining the political absurdity of feminism as a movement and also revolting against the formal side of the project, which according to him was "not bright enough" for the passers by. The self-identification of the „actual“ artist with the philistine in this conflict is not less interesting than the specificity of the vandalism: the

¹ People's Will (*Narodnaya volya*) was a Russian revolutionary and anti-tsarist movement at the end of the XIX century, that fought for democratic reformism and used the methods of terrorist actions in order to achieve their goals; translator's note.

portraits of the women were left untouched, but their names, along with the dates of their incarcerations, were painted over. The beautiful female face turned out to be more acceptable and "brighter" for the assumed philistine, if not accompanied by the additional political information.

At the same time the discussions about combining feminist and LGBT discourses in the Russian activist field had started. In 2012, within the work frame of the exhibition of the regular Queer Fest, I developed a new concept for the festival's leaflet. After half a year of working on the strategy of the publication, intensive work with the participants, with the people from the activist circles and finally with the designer, we managed to create a leaflet that was accessible and also different to everything else produced before it. This leaflet had to be distinctly different to all previous production of Izvod due to its focus on social issues.

The leaflet was made as an educational publication, featuring short political texts on each page, where activist articles were combined with the direct speech of the representatives of the queer community. The publication also included a catalogue of the festival's exhibitions, raising the interest in the event and expanding the virtual audience of the queer-feminist art. Thanks to the graphic design made by the feminist and openly lesbian artist Koivo, the leaflet represented undoubtedly high level of visual culture, in addition to what the illustrations were made by most important tasks of this publication was horizontality, avoidance of the typical for Russia "prestige" circles in human-rights organizations. The leaflet included the direct statements of marginalized, normally unheard groups and thus managed to criticize male domination of LGBT activism and to avoid the common practice of inclusion of "heterosexual celebrities calling for the rights of LGBTs" in such publications.

The leaflet, the festival exhibition and the festival itself as an event were entirely ignored by the "actual" art scene and all renowned art journals. And yet there was a turnaround in the media attention, in the fall of 2012, when in a curatorial collaboration

with Viktoria Lomasko we opened in Moscow the first exhibition of the project *Feminist Pencil* (*Feminitskii karandash*), dedicated to women's socially engaged graphics.

In this exhibition, apart from Viktoria Lomasko herself, also participated Tatyana Fashudinova (Izhevsk), Polina Petrushina (Strassbourg), Mikaela (Moscow), Glyuklyia (Saint Petersburg) and Umnaia Masha (Berlin). Each of the participants wrote a comment on their works by breaking the rule that "the artist can not be a curator." Even though the exhibition proceeded through an independent and non-commercial platform, it had a great success and reverberated as the first articulately feminist exhibition event from the 2000s, being related neither with left organizations nor with the territories of "actual art." Here I add short excerpts from our accompanying text.

Nadia Plungian:

Graphics occupy micro space. This is an intimate art: the paper sheet should be held by hands to be understood. Book's pages should be turned over. Street stencils should be at the level of the eyes. Graphic image addresses us directly, it is in a dialog with us.

What are the specificities of the graphics created by women and why are they intriguing? The woman, by virtue of her social positioning, notices the unnoticeable. Almost each of us has an experience with the overlay of the material world. We are accustomed to notice how people are dressed, what little movements they make, how their speech is constructed and how much sugar they put in their tea. Our domestic knowledge is a shady encyclopaedia, which easily unfolds into a wide panorama of the contemporary history, or like the feminists say: "personal is political."

Women who make these graphics have their own view on everyday life, their own sensibility towards it and in this exhibition you can see how this view sharpens and becomes a feminist pencil.

Viktoria Lomasko:

In all works presented in this exhibition the graphics are supplemented by a text - the artist addresses her viewer by using not only visual images. The tone of her voice has lots of varieties: from the even and efficient listing of the facts in Polina Petrushina's comic strip about Pussy Riot, through the intimate dialogue with the protagonist in Tatyana Fashudinova's comic strip to the loud cry, the attention to painful themes in the posters and stencils by Umnaja Masha. In my series "The Feminine" viewers become involuntary participants in women's intimate conversations; in Miakela's graffiti the meaning is born through the dry listing of names of repressed women revolutionaries. Glyuklya utilizes pieces of other people's texts, specifically from interviews with migrants, providing them with new meaning through her graphics.

Feminist Pencil started new chapter in contemporary feminist art in Russia by finally taking over independent exhibition walls, apart from the street. This first exhibition, from the planned by us big program, was constructed as an open invitation for collaboration among female artists, with the future hope that, as a result, it could increase the interest in graphic culture in Russian regions.

Undoubtedly, this level of access will be what the Russian queer festival should expect too. The political turnaround, in rethinking the social role of art by the new activists, has already happened: the formation of a strong field of self-advocacy is a matter of time. "Actual art" can neither ignore nor assimilate it. And in front of us open the new horizons of political consciousness that will be discovered by generation freed from the late Soviet experience of the "Aesopian language," as well as from the fear from the authorities.

Translated from Bulgarian by Stanimir Panayotov



ТЪРСЕТЕ НОВИТЕ ПАРТИЗАНИ: РАЗГОВОР С АВТОРИТЕ НА ВИДЕОТО ПАРТИЗАНСКИ СОНГШПИЛ. БЕЛГРАДСКА ИСТОРИЯ

Йелена Весич

Разговор с *Что делать?* (Дмитрий Виленский) и *Биро Београд* (Владан Йеремич, Рена Редле), авторите на видеото *Партизански сонгшил. Белградска история*, с които обсъждаме настоящата борба с фашистите, политиката на сепаратизъм и историческото съзнание чрез темите за политизацията на изкуството със средствата на езика, формата, образа, участието и директното действие.

Йелена Весич: Новото Ви видео *Партизански сонгшил* анализира конкретна ситуация. Започва с възстановка на насилиствените действия, предприети от градската управа на Белград срещу ромското население, живеещо в покрайнините на луксозния квартал Белвил, те биват изгонени насила под претекста на Летните университетски игри през 2009 г.

В същото време филмът се обръща и към световните политически проблеми като разделянето на двата полюса на потиснати и потисници, в случая градската управа, заботителите от войната и бизнес магнатите срещу непривилегированите - работниците, активистите от НПО, военните инвалиди и малцинствените групи. Чрез партизаните, коментиращи политическия диалог между потиснатите и потисниците, Вие същото така въвеждате нещо, което бихме нарекли „хоризонтна историческо съзнание“. Накратко, партизаните настояват, че е наложително потиснатите да се обединят в колективна борба срещу настоящата стратегия на идентичностна политика. Как решихте да изобразите точно този политически момент и чрез точно тези социални персонажи?

Дмитрий Виленский: За нас беше голямо предизвикателство да пресъздадем белградските реалности, социалния и политическия живот. Извадихме късмет, че имахме достатъчно време и с помощта на приятели и местни експерти изследвахме ситуацията. Срещнахме Владан и Рена, с които започнахме разговори. С *Что делать?* си имаме изработен начин на работа още откогато работихме върху първия си филм *Перестройка. Победата над Купата*, искахме да го развием повече, като включим и танцови елементи. Мечтаехме си да направим истински мюзикъл... Случайно вмъкнахме случая с ромското поселище като начална точка, оказа се важен случай, свързан с международно събитие - Световните университетски игри. Критичен беше моментът, когато Владан и Рена взеха активно участие в протестите в защита на правата на ромите от поселището, взехме това събитие като отправна точка в сглобяването на сценария, основаващ се на принципа на типичността. Защо типичност?

- питаме и едновременно с това отговаряме, прибавяйки няколко аргумента. Изследваме реалистичния подход в работата ни, не чрез описание на конкретното и особеното (каквъто е случаят със съвременното мейнстрим изкуство, където политиката на идентичността е хегемонна при препрезентирането), а с типичното. Както според известното твърдение на Енгелс, принципната задача на реализма е „истинното възпроизвеждане на типични случаи при типични обстоятелства“¹. Подходът на типичното ни позволява да мислим и олицетворим проблематиката на съвременното като интегрална система, която е пълна с противоречия и се нуждае от промяна. Така създадохме измислени герои, които, според нас, представлят общата противодействаща борба във всяко общество. В същото време ние подтикнахме към анализ на сложните проблеми, които съставляват капаните и ограниченията на тези отделни и идентичностни борби. Уважаваме много тези борби и ги смятаме за много важни, но също така смятаме, че има спешна нужда да ги преосмислим

1 Letters, Marx-Engels Correspondence, 1888. Вж.: http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm

като нови форми на класова борба. В нашия сценарий група, съставена от по различен начин потиснати хора, е противопоставена на хиперболизираната „старомодна“ реторика на мъртвите партизани. С това противопоставяне се опитваме да покажем колко трудно и почти невъзможно е да се доближим и да говорим на новия универсален език, правещ възможно сливането ведно на различните форми на „малцинствени“ политики. Както и в *Перестройка*, и тук обсъждаме трудностите при развирането на общ език и солидарност. В същото време се надявам да не вдъхваме политическа меланхолия по отношение общото състояние на нещата, а че насочваме мисълта напред към отварянето на нови политически хоризонти - последното послание на хора е: „Приятели, забравете чина си! Огледайте се за нови партизани!“ Това е директна агитация и предложение за продължаване на войнстващата борба за еманципация.

Рена Редле и Владан Йеремич: *Партизански сонгшип* се занимава с момента, в който канибализъмът в обществото взима превес. През последните две десетилетия обществото ни съществува като изолиран лагер и всички сме монополизирани от корумпиранi политици и безжалостни магнати. След катастрофата, предизвикана от войните в бившите Югославски републики, която се разви по почина на взаимното унищожаване, последва икономическа поляризация и голяма част от населението бе дискриминирано. Ромите пострадаха най-тежко от това. Много от тях останаха без дом и лишени от всякаква държавна защита. Сценарият на *Партизански сонгшип* цели да представи най-крайната ситуация в следвоенното общество, обществото на Сърбия след прехода, и да ги представи в тяхната типичност. Двете крайности - потиснати и потиснici, характеризират настоящото положение на обществото като цяло и индиректно описват най-отчайващото ежедневие на большинството хора. Действието на *Партизански сонгшип* се развива в стара фабрика, приличаща на постфордистка изоставена къща. В есето на Майк Дейвис „Планетата

на бидонвилите“² се обяснява как местната национална политическа машина приема нелегалните поселища само докато може да упражнява върху тях политически контрол и да извлича директна финансова облага. Тези почти феодални отношения на зависимост от местната полиция или важни играчи в определени политически партии и неправителствени организации са дълбоко вкоренени, а нелоалността пък би предизвикала разрушаване на самия бидонвил. Четирите потиснати персонажи „обитават“ този метафоричен бидонвил на изоставената фабрика: Работник, Ромка, Лесбийка и Ветеран. Техните лични истории са стереотипи, създадени според явни свидетелства и интервюта, тиражирани по медиите, позоваващи се на скорошни събития в Сърбия. Работник, който сам си отрязва пръста, водач на много гладни стачки, жертва на безсромната приватизация и магнатизирането на бизнеса, което предизвиква фалита на предприятията. За нас важният въпрос е как да обединим днес дискриминираната класа в борбата срещу капитализма? Кой от нашите четири персонажа е на практика възможен революционен субект? Партизаните като „исторически глас“ напомнят завета на солидарността в борбата срещу фашизма, но също и в борбата с неолибералната политика и атомизацията на социалната сфера. Важен момент във филма ни е когато партизанският хор се обръща към потиснатите и отправя зов за обединение, като на първо място се обръща към работника като пазител на историческия факел. Само че обединението в бидонвила е несигурно и остава неизречено и до самия край е фрагментирано.

Йелена Весич: Бихте ли ни казали нещо повече за избрания от Вас продуктентски модел за *Партизанки сонгшип*. Как този продуктентски модел се съпоставя с например артактивистите филми, посветени на същата ситуация, които Вие вземате като отправна точка за вашето видео? Как виждате разликата между „видео репортажа“ (или схващания за изкуството, основаващи се на „политическото участие“

2 Mike Davis, "Planet of Slums," *New Left Review*, 26, March-April 2004.

и „директното действие“) и метода на „високото изкуство“ (съващания за изкуството, основаващи се на „съзерцателния опит“ и „производството на социално съзнание“)?

Рена Редле и Владан Йеремич: Приемайки артистичната практика преди всичко като система от действия, докато сме активни в областта на съвременното изкуство, ние вярваме, че опитът на политическата реалност, както и активната и обществената позиция на артиста, може да произведе „истинско знание“ и преобразуващ опит. Този подход също разкрива социални механизми и норми, в които ние оперираме, и предлага ясен поглед към съвременните политически реалности. Условията на производство се вписани в продукта и винаги се отразяват на художествената ни работа. Наскорошното ни видео *Белвил³*, което Вие поставяте под етикета „видео репортаж“, се случи като концентрираният резултат от активното ни участие и медиен активизъм по време на протестите срещу насилиственото изгонване на ромски семейства и сриването на домовете им в Нови Белград. Видеото разкрива отношенията и властовите механизми между всички участници в конфликта: ромите, кмета, инвеститорите, журналистите, международните посредници, политиците, полицията, активистите и пр. Нашата артистична/активистка практика и директен контакт с активните участници ни даде възможност да анализираме и пресъздадем тази ситуация в цялата нейна сложност. Първоначално този филм беше заснет в поселището на протестиращите и е част от наш продължаващ артистичен/изследователски проект, посветен на положението на ромите в Европа. Междувременно една от големите ромски махали в Белград, където през 2004 г. се провежда част от проекта *Под моста*, беше напълно срината и повече от хиляда човека бяха временно пренасстанени в каравани в покрайнините на града или бяха депортирани в Южна Сърбия. В момента подготвяме видео истории, които

3 Видеото може да се види тук: <http://vimeo.com/8159674>.
За повече контекст вж.: <http://www.modukit.com/raedle-jeremic>.

проследяват съдбите на тези семейства и които ще бъдат заснети от самите обитатели.

Димитрий Виленский: Разграничението, на което Вие наблюгате, играе важна роля в съвременния дебат около „политическото изкуство“. Задачата да се „разпространява информация“ е важна и валидна, но тогава следва да си зададем друг въпрос: къде артистите-активисти разпространяват тази информация и дали целите им са различни от тези на „ангажираните“ журналисти? Аз мога да критикувам тази ситуация отвътре, защото съм участвал в направата на важни документални видеа, посветени на различни борби в Русия за различни активистки групи, като давам достъп до тях онлайн. Намирам това за много важно, но в същото време има нещо много неудовлетворително. Най-нездадоволителният фактор се появява, веднъж щом тези неща се появят не само онлайн (където им е мястото) но и в художествени пространства. От една страна, определено предпочитам да виждам тези неща по-скоро в галерийни пространства, а не в някаква „по-висока форма“ на пропагандата на стоковия фетишизъм и изисканата индустрия на забавлението. Това обаче не значи, че тук няма проблем - тук има и етически проблем - винаги изглежда доста противно, когато „арт тълпата“, на която не ѝ пушка за борбите, ги наблюдава по време на „красивите им сбирки“. Така че аз си мисля, че не е време за смесване на функциите на информацията и изкуството. Изкуството притежава невероятната сила също да информира, но това трябва да се случва по друг начин - само вкратце да кажа, че трябва да се поставя под въпрос изкуството и неговата история, да се постави под въпрос посредникът (понеже защо трябва да вярваме на това, което ни се представя като истинно?); трябва да се показва и проблематизира позицията на говорещия (Кой говори в този филм? Каква е политическата идентичност на привилегирования човек с камерата?), а има и много други въпроси. Мисля, че без да се справяме с тези въпроси, няма възможност да говорим изтвътре в света на

изкуството по политически проблеми, особено в директна документална форма. Когато започнем да си задаваме тези въпроси, тогава откровено стъпваме извън документалното и разбулваме конструкцията на целия филм, докато той се разкрива като нещо друго. От появата си реализмът си постави задачата да разкрива значението на реалността в нейното развитие. Тази задача обаче е и политическа задача. Документалността ни помага да преосмислим проблема за подражанието, който тревожи традиционните художествени форми като театъра и живописта (това преосмисляне започва с дебата между Брехт и Лукач), и да се справим с проблема за автентичността на друго ниво. Както някога Брехт така точно е доказал, автентичността няма нищо общо с „обикновеното фотографско отразяване на реалността“. Автентичността се основава на направата на творбата, тъй като дори и в най-„истинския“ документален филм „няма материал, който да не е организиран“. Ето затова за нас „реакционерската“ медиа на songspiel и мюзикъла - при които всичко е отявлено конструирано и отчуждено и при които поемаме пълна политическа отговорност за речите и политическите изказвания, никак си се превръща в начин да се справяме с ограниченията на документалността, опитвайки се да се откъснем от това и достигнем една наистина реалистична позиция в изкуството. Объединихме всички тези въпроси, като реактуализирахме известния въпрос на Годар: „Как се прави политически филм?“, на него посветихме и един брой на вестника на *Что делать?*⁴. Брехт и Годар са важни източници на влияние и отправна точка за дейността на нашата група и ние вземаме предвид очевидните връзки между тези две имена. Това, което за нас днес е важно, е да достигнем до метод, който ни позволява да смесваме доста различни неща - реакционни форми и радикално съдържание, анархична спонтанност и организационна дисциплина, хедонизъм и аскетизъм и т.н.

⁴ *Make Film Politically*, вестник *Что делать?*, специален брой, 2007. Вж.: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=178&Itemid=447&lang=en.

Въпросът е да се открият правилните пропорции. Сиреч отново сме принудени да решаваме старите проблеми на композицията, докато не забравяме, че най-истинната композиция винаги се гради на взаимното снемане и претоварване на противоречията. Както ни учеше Брехт, тези противоречия трябва да се разрешават не в художествената творба, а в истинския живот. Най-важният момент, относно който се съгласяваме с Брехт, е, че споделяме краткото му изказване: „Това е великото изкуство: в него няма нищо очевидно“.

Рена Редле и Владан Йеремич: За нас най-интересното от съвящанията на Брехт е това, публиката да се разглежда като активен партньор, която довършва театралното представление чрез действията си в реалния свят. Случвало се е Брехт да пренапише писците си и да ги адаптира според текущи събития. Той разбирал театъра като отворена и интерактивна медиа. Вероятно днес Брехт би включил в работата си такива телекомуникационни медии като интернет или медийни хакове, с цел да направи възможна политическата си агитация. *Партизански сонгшил* има класическата структура на гръцка трагедия с протагонисти, съпроводжани от хор, който чрез рецитация коментира и отсъждва. Както в диалектическия театър на Брехт, липсва катарзисно решение, което кара зрителя да се чувства неудобно. Трагедия без катарзис всъщност е кошмар - ужасна история без очевиден изход. В крайна сметка трябва да се питаме дали е възможно да предизвикаме у зрителите прогресивна промяна с този вид трагически сюрреализъм.

Йелена Весич: Видеото *Партизански сонгшил* стана възможно благодарение на колективната работа на, преди всичко, групата на *Что делать?* и *Биро Београд*, но и на много други помощници и активни участници. Създаването на политически филм предполага способността да се заяви обща позиция; то може да бъде модел за пълното разгръщане на креативната сила на целия колектив, като всеки участник действа като равен съавтор. Какво означава колективното



авторството за Вас? Как бихте го описали в смисъла на производството, сътрудничеството и съдържанието?

Дмитрий Виленский: За мен колективна работа е нещо, произведено от група хора, ясно разбиращи, че са взаимозависими - в смисъл, че никой от групата не може да свърши сам работата или с помощта на платен професионален труд. Така че цялата работа се основава на интензивен процес на обсъждане и преговаряне. От друга страна, ние напълно осъзнаваме, че такава класическа филмова медиа, която използвахме за *Партизански сонгспил*, е много потисническа и йерархична, така че трябваше да смесим колективно вземане на решения с доверие в личните професионални качества. Отново ще повторя, че в политически смисъл, ние се опитваме да изградим нова форма на колективна работа, като комбинираме колективната си идентичност, осигурявайки пространство за всички включени сингуларности. Ето защо, за нас е важно филмът да бъде белязан като творба на *Что делать?* и да се уточнят всички помогнали в направата на филма, под формата на временни художествени съвети. Също така настоявам, че трябва да правим разлика между колективно наименуване и брэндинга - разбира се, с пълното признаване на опасностите, пред които се изправя всеки колектив, когато работи в професионалните условия на културната индустрия. Бих предложил, че истинската ценност на колектива е в политическото позициониране и в изграждането на собствен широко разпознат политически контекст. Тук се натъкваме на ключовото разграничение между корпоративната идентичност или индивидуалността и колектива. При колектива става дума за стремеж към неотчужден труд, равенство, солидарност, самопомощ, сестринство и т.н.

Рена Редле и Владан Йеремич: Методологията, развита в предишни филмови проекти на *Что делать?*, ни беше предложена като инструмент за сътрудничество. Беше предзададена специфична методология: как трябва да изглежда един филм на *Что делать?*. Вършихме си работата в рамките

на специфични категории и роли, характерни за подобна филмова продукция. Встрани от по-тясно определените роли и позиции в този работен процес, искаме да акцентираме, че имаше много различни гласове от Белград и Русия, които много ни помогнаха, като ни предложиха интересни идеи и коментари, преди и по време на заснемането на видеото. Режисьор на филма е Олга Егорова Цапля; Владан Йеремич, Рена Редле, Дмитрий Виленский бяха помощник-режисьори, сценаристи и сценографи; музиката е на Михаил Кутлик, костюмите на Наталия Першина Глукля; хореографията на Нина Гастева и Олга Егорова Цапля, а монтажа и постпродукцията бяха направени от Олга Егорова Цапля и Дмитрий Виленский. Продукцията беше осъществена в Белград от Биро Београд - Бюро за култура и комуникация Белград през юли 2009 г.

Йелена Весич: Бих искала да завърша този разговор, като се върна към първия въпрос, свързан с намерението Ви да представите съвременно левичарско търсене на новата „политика на равенството“. Вие обговаряте това си търсене, като започвате от потисничеството над ромската общност в съвременното капиталистическо-фашистко общество на съвременна Сърбия и завършвате с революционното послание на югославските партизани. Как разглеждате този цикъл на борбата, също така в контекста на многобройните представления, интерпретации и дебати на видеото Ви през последните две години?

Дмитрий Виленский: Важно е да спомена, че цялата ни работа е свързана със ситуации на преход и несигурност, характерни за Белград и Русия... но и навсякъде. Тази нестабилност е многоизмерна, но бихме я разчели в термините на атомизацията и прекарийността на съпротивата. Заглавието на видеото ни точно обозначава това търсене на нова „политика на равенството“. Югославските партизани са въплъщението на истинска героична позиция с борбата им срещу фашистко-капиталистическата ос и, честно казано, днес до голяма степен страдаме от липсата на архаичния тип саможертвена борба.

Въпреки това нямахме намерение „партизанският хор“ да доминира в нашия сонгспил - надявахме се, че нашите „группи на идентичността“ ще играят централна роля в условията на идентификация със зрителите. Но се оказа, че партизаните се превърнаха в много по-силен глас. Някои хора възроптаха срещу това, като изтъкуваха появата на партизаните като „празно политическо предложение“, идващо от хоризонта на отдавна отминалото време. Бих казал, че това е погрешна интерпретация, защото *Партизански сонгспил* не възбужда желанието за преповтаряне на старите политики, а се оглежда за едно ново желание и политика, която трябва да признае посланието на отминалите борби и да ги възвърне в съгласуваност с новата класова композиция. Въпреки това, без ясна артикулация на верността ни към старата борба, трудно бихме продължили напред. И се надяваме, че това е съвсем очевидно в работата ни.

Рена Редле и Владан Йеремич: Партизанският хор е представен под формата на „пеещ паметник“, който обсъжда случващото се и подкрепя потиснатите. Партизаните действат като колективно припомняне и алтер ego, като показват дълбоката историческа перспектива, в която можем да открием ключа към разбирането на сегашното незадоволително състояние. Важното е, че реториката на партизанския паметник принадлежи на годините преди 1948 г. Партизаните представлят бойците, били се и загинали в Югославската народна освободителна война. Декорът на партизанския паметник е колаж от два съществуващи паметника, единият е в Сърбия, а другият в Хърватия, направени от скулпторите Сретен Стоянович (1951) и Франьо Кршинич (1954).

Този разговор е редактирана и допълнена версия на текст, публикуван за пръв път в Zorana Dojić and Jelena Vesić (eds.), *The Political Practices of (Post)Yugoslav Art: Retrospective 01, Prelom Kolektiv*, 2009.

Превод от английски език: Боряна Ангелова-Игова
Редакция: Станимир Панайотов

LOOK FOR NEW PARTISANS: A CONVERSATION WITH THE AUTHORS OF THE VIDEO PARTISAN SONGSPIEL. BELGRADE STORY

Jelena Vesić

A conversation with *Chto Delat?* (Dmitry Vilensky) and *Biro Beograd* (Vladan Jeremić & Rena Rädle), the authors of the video *Partisan Songspiel. Belgrade Story* where we discuss contemporary anti-fascist struggles, particularist politics and historical consciousness through the issue of the politicization of art by means of language, form, representation, participation and direct action.

Jelena Vesić: Your new video *Partisan Songspiel. Belgrade Story* is an analysis of a concrete situation. It opens with an account of the Belgrade city government's violence against the Roma population living in the vicinity of the luxurious Belville district, from where they were forcefully exiled on the occasion of the University Games in the summer of 2009. At the same time, the work addresses a more universal political issue, that is the severe polarization of various existing positions into oppressors and the oppressed: in this case, the city government, war profiteers and business tycoons vs. the disadvantaged - workers, NGO activists, war invalids and minority groups. You also established something we could call "the horizon of historical consciousness," represented here by a choir of dead Partisans who comment on the political dialogue between the oppressors and the oppressed. The main political message is based on the idea of class struggle, and is proclaimed by the Partisan choir addressing the oppressed. In short, they state that it is necessary to unite in a collective struggle as opposed to the current strategy of identitarian politics. How did you decide to precisely portray this political moment and represent it through precisely these social characters?

Dmitry Vilensky: For us it was very challenging to work with the realities of Belgrade's social and political life. We were lucky to have had enough time to research the situation with the help of friends and local experts. We met Vladan and Rena and started the dialogue. *Chto Delat?* had already developed a certain way of working in our first "songspiel" *Perestroika. The Victory over the Coup* and we wanted to develop this further by including the element of dance. We were dreaming of making a real musical... Coincidentally, we took the case of the Roma settlement as a departure point and it proved to be a very important case as it was coupled with such a global event, the World University Games. The decisive point, however, was that Vladan and Rena took an active part in the protest campaign by defending the rights of Roma settlers and we took this event as a starting point in the construction of the script, which was based on the principle of typicality. Why typicality? - we can ask and simultaneously offer some arguments. The realist approach, which we investigate in our work, is achieved not through the depiction of the concrete and particular (which is the case in mainstream contemporary art, where identity politics is hegemonic in representation), but the typical. As Engels famously put it, realism's principal task is "the truthful reproduction of typical characters in typical circumstances"¹. The typicalist approach allows us to think/ consider and embody the problematic of contemporary society as an integral system rife with contradiction and in need of transformation. So, we constructed fictional characters, which from our point of view are representative of the general antagonistic struggle in any society. At the same time, we suggested analyzing the complex problems that constitute the pitfalls and limits of these individual and identitarian struggles. We very much respect these struggles and consider them to be very important, but we also think that there is an urgent need to reconsider them as new forms of class struggle. In our scenario, the group constructed of differently oppressed people is confronted with the exaggeratedly "old-fashioned" rhetoric

¹ Letters, Marx-Engels Correspondence, 1888, http://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm.

of the dead Partisans. Through this confrontation, we tried to demonstrate how hard, almost impossible, it is to articulate and come up with a new universal language, which is able to fuse together different forms of "minoritarian" politics. Like *Perestroika*, this work too concerns the difficulties of developing a common language and solidarity. At the same time, I hope that it does not imply political melancholy as the ultimate state of things but tries to think further ahead and to open up new political horizons - the last address of the choir is: "Close your ranks, comrades! Look for the new partisans!" It is a direct agitation and proposal for the continuation of the militant struggle for emancipation.

Rena Rädle & Vladan Jeremić: *Partisan Songspiel* deals with the moment in which the cannibalization of a society takes place. During the last two decades, our society existed as an isolated camp where everyday life was monopolized by corrupted politicians and ruthless tycoons. After the catastrophe of the wars in the ex-Yugoslav countries, which unfolded in the manner of mutual extermination, followed the economic polarization and discrimination against a large part of the population. It was the Roma that were most gravely affected by this. Many of them ended up homeless and deprived of any state protection. The scenario of *Partisan Songspiel* aims to present the most extreme positions in the post-war and post-transitional Serbian society and to present them in their typicality. Two extremes, the oppressors and the oppressed, define the current composition of the society as a whole and indirectly describe the bleakest everyday lives of the majority of people. *Partisan Songspiel* takes place in an old factory resembling a post-Fordist slum. In his essay "Planet of Slums,"² Mike Davis argues that national and local political machines accept informal settlements as long as they can maintain political control and extract direct financial benefit. These almost feudal relations of dependence on local police or important players in certain political parties and non-governmental organizations are deeply rooted, and disloyalty may cause the destruction of the slum itself. The four oppressed characters "inhabit" this

metaphorical slum of an abandoned factory: a Worker, a Roma Woman, a Lesbian and a Veteran. Their personal stories are stereotypes constructed from public testimonies or interviews produced by the media, referring to recent events in Serbia. The worker who cut off his finger, the leader of numerous hunger strikes, is a victim of shameless privatization and tycoonization, which forces companies into bankruptcy. For us, the important question is how to unite the discriminated class today in the fight against capitalism? Which one of our characters is actually a possible revolutionary subject? The Partisans as the "historical voice" recall the legacy of solidarity in the struggle against fascism, but also in the struggle against neoliberal particularization and the atomization of the social sphere. An important moment in our film is when the Partisan choir addresses the oppressed and makes a call for unity, primarily addressing the worker as the guardian of the historical torchlight. However, unity within the slum is uncertain and it remains unarticulated and fragmented until the very end.

Jelena Vesic: Would you tell us something about the mode of production you selected for the *Partisan Songspiel*. How does this mode of production compare to, for example, art-activist films dedicated to the same situation that you take as the point of departure of this video? How do you perceive the difference between the "video reportage" (or concepts of art based on "political participation" and "direct action") and the method of "high art" (concepts of art based on "contemplative experience" and "the production of social consciousness")?

Rena Rädle & Vladan Jeremić: Taking artistic practice primarily as a system of actions while also being active in the field of contemporary art, we believe that the experience of political reality as well as the active and public stance of the artist can produce "real knowledge" and a transformative experience. This approach also reveals social mechanisms and norms in which we operate and offers a clear insight into contemporary political realities. The conditions of production are inscribed

² Mike Davis, "Planet of Slums," *New Left Review*, 26, March-April 2004.





into the product and are always reflected in our artistic work. Our recent video *Belville*,³ which you refer to under the label of "video reportage," emerged as a concentrated result of our active participation and media activism during the protest against the violent eviction of the Roma families and the tearing down of their homes in New Belgrade. The video reveals the relations and power mechanisms between all the actors in the conflict: the Roma, the mayor, investors, journalists, international mediators, politicians, police, activists, etc. Our artistic/activist practice and direct contact with the actors involved enabled us to analyze and display this situation in its full complexity. The film was first screened in the settlement of the protesters and is part of our ongoing artistic/research project about the situation of Roma in Europe. Meanwhile, one of the huge mahalas [neighbourhoods] of Belgrade, where part of our project *Under the Bridge* took place in 2004, has been completely torn down and over a thousand people have been temporarily resettled into containers on the periphery of the city or deported to Southern Serbia. Right now, we are preparing video stories that will trace the destinies of these families and will be shot by the inhabitants themselves.

Dmitry Vilensky: The distinction that you emphasize is one of the crucial issues for contemporary debates on "political art." The task of "spreading the information" is important and valid, but then we should ask another question: where are activists-artists spreading this information and are their goals different from the goals of "engaged" journalists? I can criticize this situation from the inside because I have been involved in making important documentation of various local struggles in Russia for different activist groups, making them accessible online. I find that very important but at the same time there is something very unsatisfying in it. The most unsatisfying factor is when these things appear not just online (where they must be) but also at art venues. On the one hand, I would definitely prefer to see this stuff at exhibition venues rather than any

3 The video can be seen at <http://vimeo.com/8159674>. More about context at <http://www.modukit.com/raedle-jeremic>.

"higher form" of the propaganda of commodity fetishism and sophisticated entertainment. But this doesn't mean that we don't have a problem here - there is also an ethical problem - it always looks quite obscene when the "art crowd," who don't give a fuck about these struggles, watch them at their "beautiful gatherings." Therefore, I think this isn't the time for mixing the functions of information and art. Art has an amazing power to inform too, but it should be realized in another way - just to briefly say that it should question art and its history, it should question the medium (because why should we trust that what is presented is true?); it must show and problematize the position of the speaker (Who is speaking in the film? What is the political identity of the privileged person with the camera?), as well as many other questions. I think that without tackling these questions, there is no possibility to speak from within the art world about political issues, especially in a direct documentary form. When we start to ask these questions, then we clearly step aside from the documentary and reveal the construction of the whole film as it discloses itself as something else. From its emergence, realism set itself the task of uncovering the meaning of reality in its development. This task, however, is also a political task. Documentarism helps us rethink the problem of mimesis that has plagued traditional art forms like theatre and painting (this rethinking began with the Brecht-Lukács debate) and tackle the problem of authenticity at another level. As Brecht proved so precisely then, authenticity has nothing to do with the "simple photographic reflection of reality." Authenticity is based on the work's construction, for even in the most "faithful" documentary film "there is no material that is free of organization." That's why for us the "reactionary" medium of songspiel and musical - where everything is openly constructed and estranged and where we take full political responsibility for the speeches and political statements - somehow becomes a way of dealing with the limitations of documentarism in trying to break away and reach a truly realist position in art. We have discussed all these problems through the re-actualization of Godard's famous question "How to Make

Film Politically?" to which we dedicated one issue of the *Chto Delat?* newspaper.⁴ Brecht and Godard are important sources of influence and reference for the activity of our group and we take into account the obvious relations between these two names. What is important for us today is to arrive at a method that enables us to mix quite different things - reactionary form and radical content, anarchic spontaneity and organizational discipline, hedonism and asceticism, etc. It is a matter of finding the right proportions. That is, we are once again forced to solve the old problems of composition whilst not forgetting that the most faithful composition is always built on the simultaneous sublation and supercharging of contradictions. As Brecht taught us, these contradictions should be resolved not in the work of art, but in real life. The most important point about which we are in agreement on Brecht is in sharing his short statement "That's great art: nothing obvious in it!"

Rena Rädle & Vladan Jeremić: For us, the most interesting of Brecht's conceptions is to see the audience as an active partner that completes the theatre play through its actions in the real world. Brecht used to rewrite his plays and adapt them to current situations. He understood theatre as an open and interactive media. Today, Brecht would perhaps include in his work the telecommunication media such as the internet or media hacks, in order to make political agitation possible. *Partisan Songspiel* has the classical structure of a Greek tragedy, with protagonists accompanied by a chorus giving comments and judgments through recitations. As in Brecht's dialectical theatre, there is an absence of cathartic resolution, which leaves the viewer feeling uncomfortable. A tragedy without catharsis - it's actually a nightmare, a horror story without an obvious exit. After all, we have to ask ourselves if it is possible to produce a progressive shift in the audience with this kind of tragic surrealism.

⁴ *Make Film Politically*, Newspaper *Chto Delat?*, special issue, 2007. See: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=178&Itemid=447&lang=en.

Jelena Vesić: The video *Partisan Songspiel* is based on the collective work of, first of all, the *Chto Delat?* group and *Biro Beograd*, but also of many other contributors and active participants. The making of a political film also implies a capacity to articulate a common position; it can be a model for the fullest unfolding of the entire collective's creative powers, with each participant acting as an equal co-creator. What does collective authorship mean to you? How would you describe it in terms of production, collaboration and content?

Dmitry Vilensky: For me, collective work is something produced by a group of people with a clear understanding of interdependency - meaning that no one from the group could do the work alone or with the help of paid professional labour. So, the whole work is based on an intensive process of discussing and negotiating. On the other hand, we fully recognize that such a classical film medium, which we used for the *Partisan Songspiel*, is very oppressive and hierarchical, so we had to mix collective decision-making, with confidence in individual professional skills. I would say again that, in political terms, we are trying to build a new form of collective work by combining collective identity and providing a space for all the singularities involved. That's why it was important for us to mark the work as a *Chto Delat?* film and specify all contributors who worked on the film, in the form of temporary art-Soviets. Also, I insist that we must differentiate between collective naming and branding - of course with the full recognition of the dangers that any collective faces when operating in the professional conditions of cultural industry. I would suggest that the true value of the collective is the political positioning and the building of its own broadly recognizable political context. Here we are coming to the crucial distinction between corporate identity or individuality, and the collective. The collective is about striving for non-alienated labour, equality, solidarity, self-help, sisterhood and so on.

Rena Rädle & Vladan Jeremić: The methodology that was developed in previous *Chto Delat?* film projects was offered

to us as a collaborative tool. One specific methodology was predefined: what a *Chto Delat?* film should look like. We made our work within the framework of specific categories and roles characteristic for such film production. Apart from the more defined roles and positions in this working process, we would also like to stress that there were many voices from Belgrade and Russia that helped a great deal by offering interesting ideas and comments before and during the making of the video. The film was directed by Olga Egorova Tsaplya; Vladan Jeremić, Rena Rädle, Dmitry Vilensky with Olga Egorova Tsaplya were assistant directors, scriptwriters and stage designers; the music was composed by Mihail Kutlik and the costumes designed by Natalya Pershina Gluklyja; the choreography was created by Nina Gasteva and Olga Egorova Tsaplya, and editing and post-production was done by Olga Egorova Tsaplya and Dmitry Vilensky. The production was realized in Belgrade by Biro Beograd - Bureau for Culture and Communication Belgrade during July 2009.

Jelena Vesić: I would like to conclude this conversation by returning to the first question regarding your intention to present a contemporary leftist quest for the new "politics of equality." You narrate this search starting from the oppression of the Roma community in the capitalist-fascist society of contemporary Serbia and ending with the historical revolutionary message of Yugoslav partisans. How do you see this circle of struggle, also in the context of numerous presentations, interpretations and debates of your video in the past two years?

Dmitry Vilensky: It's important to mention that all our work is related to the situations of transition and instability, which is the case in Belgrade as it is in Russia, yet everywhere as well. This instability is multidimensional, but we can also read it in terms of the atomization and precarity of the resistance. The title of our video precisely signifies this quest for the new "politics of equality." Yugoslav partisans are the embodiment of the true heroic position in the struggle against fascist-capitalist axis, and

frankly, we very much lack this archaic type of self-sacrificing struggle today. However, our intention was not to make the "partisan choir" in our songspiel to be so dominant - we hoped that our "identity groups" would play a central role in terms of the identification with the audience. But it turned out that the Partisans became a much stronger voice. Some people reacted to it, interpreting/reading the appearance of the Partisans as an "empty political offer" coming from the horizon of long gone times. I would say that this is a misinterpretation because *Partisan Songspiel* doesn't agitate the desire to repeat old politics, rather it looks for a new desire and politics that must acknowledge the messages of past struggles and bring them into accord with the new class composition. Nonetheless, without a clear articulation of fidelity to the old struggle, we can hardly move forward. And we hope that this is quite evident in our work.

Rena Rädle & Vladan Jeremić: The partisan chorus appears in the form of a "singing monument" which discusses the situation and supports the oppressed. The Partisans act as a collective reminder and an alter ego, showing the deep historical perspective in which we can find the key for understanding the current unsatisfactory situation. What is important is that the rhetoric of the Partisan monument belongs to the years before 1948. The partisans represent fighters who fought and fell in the Yugoslav People's Liberation War. The scenery for the Partisan monument is a collage of two existing monuments, one from Serbia and the other from Croatia, made by the sculptors Sreten Stojanović (1951) and Franjo Kršinić (1954).

This conversation is an edited and updated version of the text originally published in Zorana Dojić and Jelena Vesić (eds.), *The Political Practices of (Post)Yugoslav Art: Retrospective 01*, Prelom Kolektiv, 2009.

SOF Соф
IAQ Ияк
UEE Уиъ
RFO Рфо
RUM Рум

Марго от Лондон

2012

видео портрет, DV, 16 мин.

Тя е на 64 години и произхожда от комунистическа фамилия. Червена бабичка? Да, от тези с червените мобилни телефони, които са се вписали успешно чрез децата си в новата система.

Но семейният патриархален модел не е променен. Сблъсъкът на личните надежди, желания и мечти за любов и свобода на жената (дори и над средната възраст) с традиционните представи за ролята и мястото ѝ се изявява без задръжки в една специфична ситуация. „Евината“ част от плаж за калолечение създава много интимна среда, сякаш спомен за матриархат, която провокира различно поведение и различни откровения.

Margo of London

2012

video portrait, DV, 16'

She is 64 years old and comes from a communist family. A "red grandmother?" Yes, those with red cell phones that fit in with their children successfully in the new system.

But the patriarchal family model has not changed. Clash of personal hopes, desires and dreams for love and freedom of women, even over the average age, with traditional notions of the role and place, without inhibitions are manifested in specific situations. The "Eve's" part of the beach for mud therapy creates a very intimate environment, as if a memory of the matriarchal, which provokes different behaviors and different revelations.



Бабините бродерии - I, II
2012
памучен текстил, бродерия

С присъщото си чувство за хумор и съсредоточаване върху ежедневни взаимоотношения, Алла Георгиева създава „алтернативна“ идилия върху бродирана кърпа. Обектите от бита, която тя често използва в изкуството си, често сменят функцията си, за да разкрият аспекти от този живот, които не виждаме или не искаме да видим.

Grandma Embroideries - I, II
2012
cotton fabric, embroidery

With her typical sense of humor and focus on life events, Alla Georgieva creates an “alternative” idyll on an embroidered kitchen cloth. The objects of everyday life, which she often uses in her art, always change their function to reveal aspects of this life that we do not see or we do not want to recognize.



Фотография: Алла Георгиева
Photography: Alla Georgieva

ВСИЧКОЯДЕЦЪТ

2012

театрално представление

Текст: Мирослав Христов

Режисьор: Ани Васева

Художник: Георги Шаров

Звук: DataTransporter

с участието на Галия Костадинова и DataTransporter

ВСИЧКОЯДЕЦЪТ е твърдата, но летлива маса, в която потапяме ръка, за да открием, че пръстите ни са крака, а устите - задници. ВСИЧКОЯДЕЦЪТ е ръбът, отвъд който полът, размерът и материата нямат значение, защото са едновременно мъжки, женски, средни, миниатюрни, гигантски, плътни и крехки.

В пастита на ВСИЧКОЯДЕЦА дебне малка,ексаспилна черна дупка, плямтяща в отчуждението си, в която се прозява нищото.

Представлението е осъществено от сдружение „Плюс“, METHEOR, the fridge и театрална работилница „Сфумато“ с финансова помощ на Министерство на културата в България.

THE ALLEATER

2012

theatre performance

Text: Miroslav Hristov

Director: Ani Vaseva

Design: Georgi Sharov

Sound: DataTransporter

with Galia Kostadinova and DataTransporter

THE ALLEATER is the hard, but volatile mass in which we immerse our hand only to find out that our fingers are legs and our mouths - asses. THE ALLEATER is the edge beyond which gender, size and matter do not matter, because they are at the same time male, female, in between, miniature, gigantic, consistent and fragile.

In the ALLEATER's mouth a little, sexy black hole, stalks, blazing in its estrangement and in it the nothing yawns.

The performance is realized by Plus, METHEOR, the fridge and theatre laboratory Sfumato with the financial help of Ministry of Culture of Bulgaria.



Фотография: Георги Шаров
Photography: Georgi Sharov

Engulfing Solitude

2011

живопис

В платната си, Боряна Петрова разглежда отношението към личността в контекста на доминиращото в съвременността разбиране, че човек е еквивалент на икономическата си успешност. Личността е функция на тяло, третирано просто като „парче месо“, участващо в обществени и икономически отношения, които обезличават, изолират ни един от друг и ни правят самотни. Използването на изрезки от спам поща, която рекламира намаление на продукти за ежедневно потребление в живописната тъкан, овеществява тази метафора.

Engulfing Solitude

2011

painting

In her painting, Boryana Petrova investigates the attitude towards personhood in the contexts of the contemporary dominating understanding that people are equivalent to their personal economic success. Personality is like a function of a body, treated as a “piece of meat” which participates in current social and political relations that depersonalize, isolate us from each other and make us lonely. In the structure of the painting the artist collages pieces of spam advertising, announcing discounts of products for everyday use, to materialize this metaphor.



Стани част от революцията!
2006
 серия от три фотографии

В работата си *Стани част от революцията!* бионихил целува паметника на Шандор Петърофи във Ваймар. С тази еднополова възстановка на мита за Пигмалион, художникът се опитва да оживи революционния дух на поета в епоха, в която той смята, че е много нужен, отправяйки предизвикателство и към стандартните разбирания за любовта. Мъртвата скулптура трябва да бъде раздвижена, радикалните идеи да бъдат освободени от мумифициращата сила на историята. Съвсем вероятно е живото присъствие на създадените от нас каменни кумири да бъде предизвикателство за нас и днес и да разбие нашите представи за това какви всъщност са били нашите кумири.

Join the Revolution!
2006
 series of three photographs

In his work *Join the Revolution!* bionihil kisses the memorial of Sándor Petőfi in Weimar. With this same-sex reconstruction of the Pygmalion myth bionihil tries to re-live the revolutionary spirit of the poet in an epoch in which he thinks he is extremely needed, thus posing a challenge to the standard perceptions of love. The dead sculpture should be moved, the radical ideas should be freed from the mummifying force of history. It is very likely that the living presence of the stone idols we have created are a challenge for us today and break our ideas of what our "stars" are.





Фотография: Войн Де Войн
Photography: Voin De Voin

The Anti-Gays

DJ Set

The Anti-Gays е situationistка тълпа.
Готови да ви забавляват докато не се
откажете от идентичността си.
Работим солидарно с отрядите за
пребиване на гейове и лесбийки,
намиращи се дълбоко във вашето
съзнание.

DJ Set

The Anti-Gays is a situationist crowd.
We are ready to entertain you until you
give up your identity.
We work in solidarity with the gay and
lesbian bashing squads located deep
down in your psyche.

Даяна Маккарти Diana McCarty

Нейната медия. Поколения феминистка практика творческа презентация

Печат, радио, филм, софтуер и интернет са все медии, които имат дълга история, свързана с феминизма. Феминистката практика винаги е използвала разнообразни медии като поле за експерименти и като средства за достигане на политически цели. Внимавайте: може във вашия компютър да се крие феминистка.

A Media of Her Own: Generations of Feminist Practice artist talk

Print, radio, film, software and the Internet are all marked by a long history of feminist engagement. Feminist practice has always engaged with media for experimental and productive means to achieve political aims. Watch out, there might be a feminist hiding in your computer.



**Група *Что Делать?* с
Владан Йеремич и Рена Редле**

Партизански сонгшпил. Белградска история
2009
 видео фильм, 29 мин.

Филмът е исторически прочит на социалните и политически причини за съвременното разделение на обществото в Сърбия, на основата на различия, определени от пола, етническия произход и класовата принадлежност.

Филмът анализира конкретна ситуация: принудителното изселване на ромите, жители на квартала Белвил, осъществено от белградските власти във връзка с лятната Универсиада, проведена през 2009 г. Този филм засяга един по-универсален въпрос, относно взаимоотношенията между потиснати и потисници. В този случай тези групи са представени от градските власти, военни спекуланти и бизнес магнати, противопоставени на други, които не притежават техните преимущества, а именно работниците, НПО-активистите, ветераните от войната и етническите малцинства. В същото време филмът създава и така наречения от артистите „хоризонт на историческото съзнание“, представен от хора на „мъртвите партизани“, който коментира политическия диалог между двата лагера.

Музика: Михаил Крутик
 Сценарий: Владан Йеремич, Рене Редле, Дмитрий Виленский и Олга Егорова Цапля
 Режисьор: Олга Егорова Цапля
 Сценография: Владан Йеремич, Олга Егорова Цапля, Рене Редле, Дмитрий Виленский
 Костюми: Наталия Першина (Глукля)
 Хореография: Нина Гастева
 Оператор и осветление: Артьом Игнатов
 Монтаж и постпродукция: Олга Егорова Цапля и Дмитрий Виленский

Продукцията е осъществена в Белград през юли 2009 г. от Biro Beograd za Kulturu i Komunikaciju.

***Chto delat?* with
Vladan Jeremić and Rena Rädle**

Partisan Songspiel. Belgrade Story

2009

video film, 29'

The film presents an analysis of a concrete situation: *Partisan Songspiel* begins with a representation of the political oppression (forced evictions) from the government of the city of Belgrade when visiting the Roma people inhabiting the settlement of Belleville, on the occasion of the summer Universiade Belgrade 2009. It also addresses a more universal political message about the existence of the oppressors and the oppressed: in this case, the city government, war profiteers and business tycoons versus groups of disadvantaged people - factory workers, NGO/minoritarian activists, disabled war veterans, and ethnic minorities. At the same time the film establishes something that we can call the "horizon of historical consciousness," which is represented through the choir of "dead partisans" who comment on the political dialogue between the oppressors and the oppressed.

Music: Mikhail Krutik

Script: Vladan Jeremić, Rena Rädle, Dmitry Vilensky & Olga Egorova Tsaplya

Director: Olga Egorova Tsaplya

Set Design: Vladan Jeremić, Olga Egorova Tsaplya, Rena Rädle, Dmitry Vilensky

Sostumes: Natalya Pershina (Gluklya)

Choreography: Nina Gasteva

Camera and Lighting: Artem Ignatov

Editing and Post-Production: Olga Egorova Tsaplya and Dmitry Vilensky

The production was done in Belgrade in July 2009 by Biro Beograd za Kulturu i Komunikaciju.





**Престъплениято на разкрасяването -
освобождаване на демоните
Част първа: Книгата на неоизма?!**
2012
видео фильм, серия от седем фотографии

Трансджендър изпълнителката Нина Арсено и неоистинският бунтовник Ищван Кантор обединяват сили, за да се впуснат в конфликтни територии [апокалиптичният психологически пейзаж на хетеронормативната къснокапиталистическа култура] чрез приземяване поспешност в центъра на зоната на опасност [виртуалните светове на интернет, европейски телевизионни мрежи, видео арт фестивали, пърформънси на живо в изоставени складове].

В *Книгата на неоизма?!* двамата изпълнители изследват физическата си и духовна издръжливост, докарвайки своите умове и тела до крайност в 24-часова продължителна пърформанс интервенция, предназначена да действа като объркващо промиване на мозъци - сценична версия на *Книгата на неоизма?!*, opus omnia на Кантор.

Книгата на неоизма?! - подвеждащо ирационална и на пръв поглед несвързана - съдържа философски прозрения, които се срещат и при презкултурното вглеждане в будизма, кабала, суфизма, месопотамската митология, различни съвременни вярвания на ню ейдж, както и артистични движения като автоматичното писане, дада и магическия реализъм. Само че текстът на Кантор препредава тези идеи (природата на темпоралността, емоционалното въздействие на импулсивния жест, илюзията за фиксирана идентичност,

силата на думите и образите да създават реалност) на свой собствен отличителен език. Тези понятия биват „направени странни“, когато се зашифроват в семиотиката на неоизма, а Канторовият асемблаж на идеите ги опоетизира по нови и неочеквани начини. Отживелите мъдрости, лишени от езотеричната им аура, биват разкрити като неразрешими парадокси, които все така отекват с една обезсилваща познатост на „истината“. Това придава на *Книгата на неоизма?!* подрывния потенциал да хвърли озарението, че във вътрешността на нашата технологична капиталистическа хиперреалност ние сме изгубили способността да разграничиваме реалността от симулациите на реалност. Това се отнася особено за масмедиите, които радикално преоформят и филтрират истинските събития и преживявания, както и значенията им. Нещо повече, това заплашва да разстрои ежедневните случвания на джендър, класа и „ролите“, които хората извършват като население, в което те смятат, че „са“ това, което са техните професии.

Изговарянето на *Книгата на неоизма* се случва в 24-часов период. Нина въпълъща една деконструирана Барби, постиндустриална Вавилонска Кучка, облечена в кожи нацистка екшън-шпионка, пляшив и хирургически изменен монах и много други разнебитени персони - всички те много реални аспекти от съвкупната ѝ личност.

Пърформънсът *Книгата на неоизма?!* бе предизвикан от взаимната похот да бъдат поставени под съмнение схващанията за изкуство чрез разрушаване на правилата, подкопаване на установени идеи, форсиране на границите на изпълнение колкото се може повече, безстрашно активизиране на тялото и ума и разширяване възможностите на съзидаването.

Nina Arsenault and Istvan Kantor

**The Crime of Embellishment -
Unleashing the Demons**

Part One: The Book of Neoism?!

2012

video film, a series of seven photographs

This is a durational performance intervention by Transgender-performer Nina Arsenault and Neoist insurgent Istvan Kantor who join forces to venture into conflicted territories [the apocalyptic psychological landscape of heteronormative late-capitalist culture], with an emergency landing in the center of the danger zone [the virtual worlds of the internet, European television networks, video art festivals, live performances in abandoned warehouses].

In *The Book of Neoism?!* the two performers explore their physical and spiritual endurance, pushing their minds and bodies to extremes in a 24 hour durational performance intervention designed to be a brainwashing of confusion --a staged version of *The Book of Neoism?!*, Kantor's opus omnia.

The Book of Neoism?!, deceptively irrational and rambling at a first glance, contains philosophical insights that are also found in a cross-cultural examination of Buddhism, Kabbalah, Sufism, Mesopotamian mythology, various contemporary New Age beliefs, as well as artistic movements like automatist writing, Dada and magic realism. However, Kantor's text re-renders these ideas (the nature of temporality, the emotional impact of the impulsive gesture, the illusion of fixed identity, the power of words and images to create reality) in his own distinctive language. These concepts are "made strange"

when cyphered into the semiotics of Neoism and Kantor's assemblage of the ideas poeticizes them in new and unexpected ways. Old wisdoms, stripped of their esoteric aura, are revealed as irresolvable paradoxes, still reverberating with an unnerving familiarity of "truth."

This gives *The Book of Neoism?!* the subversive potential to illuminate that from inside our technological capitalist hyper reality we have lost the ability to distinguish reality from simulations of reality. This is particularly relevant to mass media which radically reshapes and filters original events and experiences, as well as their meanings. Moreover, it threatens to disrupt daily performances of gender, class, and the "roles" people enact in a population which believes this "is" their job.

The orating of *The Book of Neoism* happens over a 24 hour long period. Nina embodied a deconstructed Barbie, a post-industrial Whore of Babylon, a leather-Nazi action-spy, a bald surgically altered monastic, and many other fractured personae - all very real aspects of her integrated personality.

The performance of *The Book of Neoism?!* has been triggered by a mutual lust for challenging the perceptions of art, through breaking rules, subverting established ideas, pushing the limits of execution as far as possible, fearlessly activating the body and mind, and widening the possibilities of creation.





II Castrato

2006

пърформанс

Този пърформанс е на пръв поглед абсурдистка опера, стилизирана в стил рококо. Козира, която е главна героиня в този спектакъл, преминава през кастрация и смяна на физическия си изглед, показвайки неколкократно чрез тези смени, че нейният пол е преди всичко костюм. Чрез този пърформанс, Козира поставя отново на дневен ред класическия въпрос, определящ половините политики и той е - не е ли връзката между физически и социален пол всъщност изкуствена културна конструкция?

II Castrato

2006

performance

This performance is seemingly an absurdist rococo opera. Kozyra, who is the main character in this spectacle, goes through castration and change of her physical look, and reveals repeatedly with such changes that her gender is first and foremost a dress. With this performance, Kozyra is posing again the classical question determining gender politics, which is: is not the connection between physical sex and gender in fact an artificial cultural construct?







Мариела Гемишева

Fish Party 2013
2012
пърформанс

През 2004 г. *Fish Party* е представен за пръв път в АТА център за съвременно изкуство, София. Главната роля се изпълнява от три „стерилено бели“ професионални топ моделки.

„*Fish Party 2013* представлява разбиране на женственост в собствен аромат с дъх на риба - или женското, представено не единствено чрез тялото... Важни са атмосферата, символиката, традицията... разкроени не само на ‘буквалните’ цвят, форма и светлина. В този случай приоритет имат миризът и вкусът“, казва авторката Мариела Гемишева. Чрез този жест тя показва, че женското (както и мъжкото) са социално определени и зависят от конкретни общоприети ритуали.

Девет години след първото представяне на пърформънса, ролите са изпълнени от един мъж и две жени, подчертавайки пърформативността и театралността на женскостта, стереотипно асоциирана с миризмата на риба и с готовенето.

Участници: Йелена Кесич, Денис Георгиев, Емил Иванов, Боряна Николова, Теодора Спасова, Иоан Гъльбов.

Mariela Gemisheva

Fish Party 2013
2012
performance

The original *Fish Party* had been presented at ATA Center for Contemporary Art, Sofia in 2004. The main role was taken by three top female models in “sterile white” clothes.

“*Fish Party 2013* represents femininity in its own fragrance, in the smell of fish” - says Gemisheva - “the femininity presented not only by the body alone... the atmosphere, the symbolism, the tradition are important... a pattern of femininity is made not only through the use of the ‘literal’ colour, form and light; in this case priority has been given to smell and taste.” With this gesture the artist shows that womanliness (as well as manliness) are socially constructed and depend on particular common rituals.

Nine years after the first performance, these roles are taken by one male and two female models, underlining performativity and theatricality of womanliness, stereotypically associated with the smell of fish and cooking.

Participants: Jelena Kesić, Denis Georgiev, Emil Ivanov, Boryana Nikolova, Teodora Spasova, Ioan Galabov.

Фотография: Йоан Гъльбов
Photography: Yoan Galabov

Марина Гржинич, Айна Шмид и Звонка Т. Симчич

**Взаимоотношения: 25 години лесбийска група
Шкуц-ЛЛ, Любляна
2012**

документален видео фильм, 84.2 мин.

Този документален видео фильм е посветен на 25-тата годишнина на лесбийската група Шкуц-ЛЛ (1987-2012) и на лесбийското движение в бивша Югославия. Това е проект, който визуализира и дефинира контекста на движението и на ЛГБТК общността в и по отношение на политиката, икономиката, културата, изкуствата и правните институционални структури. Тази контекстуализация работи на две нива: първо, от разпадащия се социализъм към неолиберален капитализъм, и след това - по време на 90-те години, се изобразява преходът към сегашния, кървав неолиберален глобален капитализъм. Видео филмът включва анализ на движението в ЕС след 2004 г., когато Словения става член на ЕС, и включва дискусии и анализ на „климатъта“, който последва обсъжданията и отхвърлянето на новия семеен кодекс в Словения през 2012 г. Проектът за семеен кодекс беше отхвърлен на референдум през март 2012 г., като мнозинството взе негативно решение относно основни човешки права при еднополови съюзи и техните деца. Във филма заемат особено място парадите на гордостта на бившата югославска територия.

Този видео фильм представя многообразие от процеси на маргинализация и борбата за права на лесбийките и на ЛГБТ общността в Словения и като цяло в бивша Югославия. Това е борба за видимост, но също така и свидетелство за невероятната сила на лесбийското движение, неговите артистични и културни потенциали, критични дискурси и еманципаторни политики. Филмът се състои от интервюта, документи, арт проекти, документиране на нощния живот, политически участия и критически дискурси. Този филм също така говори за Европа, за глобалния световен капитализъм и за статуса на

лесбийките днес. Други обработени теми са съюзите, историята, отношенията с и спрямо феминизма, гей, трансджендер, куиър и СПИН. Този филм е остра критика на дискриминацията, расизма и фашизма в Европа днес.

Филмът е създаден без НИКАКЪВ бюджет, както и без нито една стотинка инвестиция от страна на правителството или НПО.

Режисьорки: Марина Гржинич, Айна Шмид, Звонка Т. Симчич

С участието на: ЛГБТК общността
Айгул Хакимова, Алдо Иванчич, Барбара Райгел,
Богдан Лешник, Даниела Алмесбергер, Ги Окенгем,
Кристина Хочевар, Лепа Младженович, Марина
Гржинич, Мойца Добникар, Нада Водушек, Наташа
Сукич, Наташа Великоня, Нела Памукович, Нина
Худей, Петра Хроватин, Саня Юрас, Симона Йерала,
Slon in Sadez, Сузана Тратник, Татяна Грайф, Тони
Марошевич, Уршка Стерле

Концепция: Марина Гржинич

Операторка: Звонка Т. Симчич

Теренни оператори: Уршка Джукич, Горан Лазин,
Валерия Забрет

Монтаж: Марина Гржинич, Айна Шмид, Звонка Т.
Симчич

Звук: Звонка Т. Симчич

Използвана музика: Party Girl, Chinawoman,
Borghesia, Smak svita, TBF

Използвани онлайн материали: Парад на гордостта,
Белград, 2011; Парад на гордостта, Сплит, 2011

Използвани архивни материали: ŠKUC Gallery 1983-
88, реж. Марина Гржнич и Божо Задравец; Lesbian
Rebellion, 2007

Художествена фотография: Яне Щравс

Заснет в Любляна и Белград през 2012 г.

Продуцентка: Звонка Т. Симчич, Zavod CCC, Любляна,
Словения, 2012

Marina Gržinić, Aina Šmid and Zvonka T. Simčič

***Relations: 25 Years of the Lesbian Group
ŠKUC-LL, Ljubljana***

2012

video documentary, 84.2'

This documentary video film is about the 25th anniversary of the lesbian, group ŠKUC-LL (1987-2012) and about the lesbian movement in former Yugoslavia. It is a project that visualizes and defines the context for the movement and of the LGBTQ community within and with relation to politics, economics, culture, arts and legal institutional structures. This contextualization works on two layers: first from the decaying socialism to neoliberal capitalism, and then in the time of the 1990s it depicts the transition to a present, bloody neoliberal global capitalism. The video film includes analysis of the movement in the EU after 2004, when Slovenia became a member of EU, and includes discussions and analysis of the "climate" that followed the discussions and the rejection of a new family code in Slovenia in 2012. The family code was rejected by a referendum in March 2012, wherein the majority decided negatively on basic human rights for same sex unions and their children. A special place is given in the film to the Pride Parades in the ex-Yugoslavian territory.

The video film presents a variety of processes of marginalization and the struggle for rights of the lesbian and LGBT community in Slovenia and wider in former Yugoslavia. It is a struggle for visibility, but also a testimony of the incredible power of the lesbian movement, its artistic and cultural potential, critical discourses and emancipatory politics. The film consists of interviews, documents, art projects, nightlife, political appearances, and critical discourse. The film also talks about Europe, global world capitalism and the status of lesbians today. Other topics covered are alliances, history, the relations and alliances with feminism, gay, transgender, and queer, AIDS and the dictionary of homosexuality. It gives a harsh critique of discrimination, racism, fascism in Europe today.

This is a NO budget film as it was made without a single cent of investment by the government or NGOs.

Directed by: Marina Gržinić, Aina Šmid, Zvonka T. Simčič

Performing: LGBTQ community

Ajgul Hakimova, Aldo Ivančić, Barbara Rajgelj, Bogdan Lešnik, Danijela Almesberger, Guy Hocquenghem, Kristina Hočvar, Lepa Mlađenović, Marina Gržinić, Mojca Dobnikar, Nada Vodušek, Nataša Sukič, Nataša Velikonja, Nela Pamuković, Nina Hudej, Petra Hrovatin, Sanja Juras, Simona Jerala, Slon in Sadež, Suzana Tratnik, Tatjana Greif, Toni Marošević, Urška Sterle

Concept by: Marina Gržinić

Camera by: Zvonka T. Simčič

Camera at locations: Urška Djukić, Goran Lazin, Valerija Zabret

Editing by: Marina Gržinić, Aina Šmid, Zvonka T. Simčič

Sound by: Zvonka T. Simčič

Music in the film: Party Girl, Chinawoman, Borghesia, Smak svita, TBF

Used on-line materials: Pride parade, Belgrade, 2001;

Pride parade, Split, 2011

Used archive materials: ŠKUC Gallery 1983-88, directed by M. Gržinić and Božo Zadravec; Lesbian Rebellion, 2007

Art photographs by: Jane Štravs

Filmed in: Ljubljana and Belgrade in 2012

Producer: Zvonka T. Simčič; **Produced by:** Zavod CCC, Ljubljana 2012, Ljubljana, Slovenia



and homophobia
is still very high,



Милена Грамова**Milena Gramova**

Кой какво оставил след себе си?
2012
документален видео фильм, 60 мин.

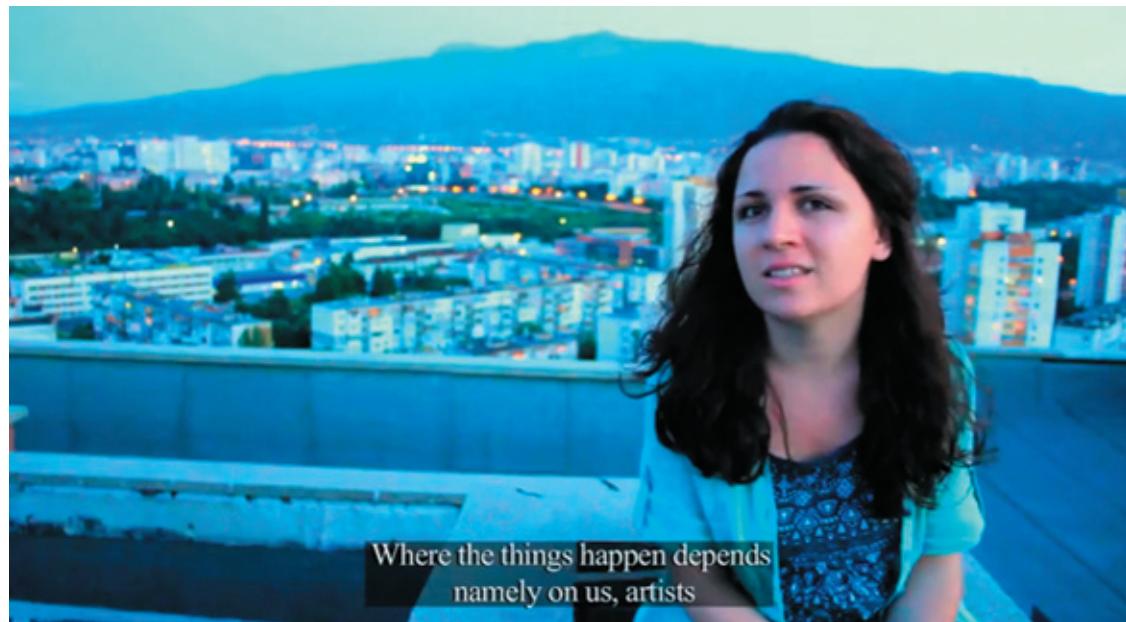
Кой какво оставил след себе си? е съвместен българо-турски проект, разглеждащ централизацията в културния живот и нейното отражение върху творческия път на четиридесет художнички от България и Турция. Някъде между родния край и големия град, в като че ли представящия повече възможности за взаимодействия, но всъщност често задълбочаващ изолираността глобализиращ се свят, се срещат гледните точки на тези художнички, сменили мястото си на живееене в търсene на интелектуален стимул и равноправие.

Who Left / What Behind?
2012
video documentary, 60'

Who Left / What Behind? is a Bulgarian-Turkish project that examines the centralization in cultural life and its impact on the creative path of forty women artists from Bulgaria and Turkey. Somewhere between the birthplace and the big city, in a globalizing world, which perhaps creates more opportunities for exchange, but also deepens isolation, meet the views of these artists, who change the place they live, seeking intellectual inspiration and equality.



Shocked, I said "What kind of an answer is this?
You are biased. This is a racist answer."



Where the things happen depends
namely on us, artists

Един sQueer метър
2012
винил, дървена рамка

568 903 000
2012
нейлон, мултифункционален дунапренен пълнеж

В епохата на всеобщия натрапчив натиск да „бъдеш себе си”, подбирайки измежду безкрайно множащата се гама от продуктов и идентичностен избор, остава все по-малко пространство за това да не се впишеш. Въпросът тогава е дали истински субверсивното не спира да е политизацията на личното, а именно обратното - преоткриването на уникалността на интимното, неподлежащо на публична категоризация, отвъд неизбежните белези от допира ни с другите.

Георги Медаров

One sQueer Meter
2012
vinyl, wooden frame

568 903 000
2012
plastic, color pillow filling

In the epoch of the common and intrusive pressure to “be yourself,” while trying to select from the endlessly multiplying spectrum of product and identity choices, we can find less and less space for the possibility for one to not fit. The question then is whether the politicization of the personal really stops being subversive, and exactly the opposite happens - the reinvention of the uniqueness of the intimate that cannot be publicly categorized, beyond the inescapable marks of our touch with the others.

Georgi Medarov

Фотография: Радостина Радева
Photography: Radostina Radeva





Поклонение на вълхвите
2008
акрил, платно

Бяло зайче
2008
акрил, платно

В тези две платна от серията си *Bomb* художникът представя сюжети, които поставят въпроса за антропоцентристките йерархии и конвенции, които поставяме в центъра на нашето разбиране за света и обществото. Главни действащи лица са животните и страхът от все още трудно приеманата идея, че те притежават интелект. Тази възможност разтърсва сериозно основите на мисленето ни и ни поставя пред прага на нов кошмар, последвал изменениета в съществуващата патриархална парадигма. Затова темата за кастрацията присъства в платното *Бяло зайче*, в което животното, което векове символизира плодородието, но и сладострастието и диаболичното, получава трагикомичната роля на властелин на хълма от отделени от тялото човешки пениси.

Adoration of the Magi
2008
acrylic on canvas

Little White Rabbit
2008
acrylic on canvas

In these two paintings from his series *Bomb*, the author presents narratives that question anthropocentric hierarchies and conventions, which we put in the centre of our understanding of the world and society. The main protagonists are the animals, but also the fear of an idea still difficult to grasp, that animals might have an intellect. This possibility seriously shakes the foundations of our thinking and makes us face an entirely new nightmare, one that followed transformations in the existing patriarchal paradigm. Therefore the theme of castration is presented in the painting *Little White Rabbit* where the animal that for centuries had symbolized fertility, but also promiscuity and diabolism, is granted the tragic-comic role - the Lord of the hill of detached human penises.

Путкотъпкател

2012

акварелни моливи, туш, черен чай, хартия

Серията рисунки *Путкотъпкател* (думата е взета от български виц, в който авторите са „превели“ по този начин думата „валяк“ на руски) разглеждат връзката между обществени нагласи, известни герои от поп културата и стандарти за поведение на половете. Естетиката е полудетска, но макар и да буди смях, при по-близък поглед съдържанието е смущаващо. С този избор на контрасти, художникът поставя въпроса доколко ранното ни възпитание определя мисленето ни като възрастни. Рисунките са част от поредица от серии, в който Мавроматти комбинира съвременни социални и политически теми с градски и интернет фолклор.

Pussysmasher

2012

aquarel pencils, ink, black tea, paper

The drawing series *Pussysmasher* from a different angle deal with the relation between pop-culture characters and the standard of gender behaviour created by social attitudes. The aesthetics is half-childish, but at a closer look the contents is confusing and funny. With this choice of contrasts the artist poses questions about our early upbringing and the extent to which it defines our thinking as adults. The drawings are part of series where the artist mixes contemporary social and political subjects with urban and internet folklore.





Стефан Карчев
Stefan Karchev

*confetti from Lidl. Vincent
with me. Melanie with us.*
2011
фотография

*confetti from Lidl. Vincent
with me. Melanie with us.*
2011
photography

Fashion Food
2008
дигитални колажи

Fashion Food
2008
digital collages

S/E/Q/U/E/N/C/E/

2011

експериментален късометражен филм, 3.59 мин.

Продуцент и режисьор: Стефан Карчев

Актьори: Тина Костадинова, Камелия Маринова,

Цветомира Борисова, Румен Рачев, Леда Славчева,

Ив Русева.

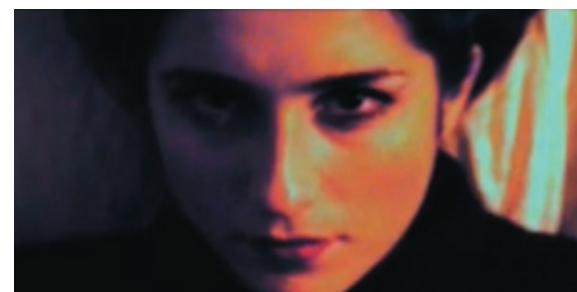
Грим: Гreta Великова.

Специални благодарности на Павел Белчев

Музика: Miss Kittin (1982)

Работите на Стефан Карчев са едновременно шеговити и ангажирани търсения на личната идентичност в обществото на потреблението. В колажите си *Fashion Food* например, той играе на думи, комбинира и визуално и фонетично корпоративни идентичности на известни международни модни брандове и местни български производители на хrани. Карчев създава място за срещата на необходимост и лукс.

Тази среща показва доминацията на идеологията на пазара и потреблението, превърната се в спектакъл, във фетиш, в обсесия.



S/E/Q/U/E/N/C/E/

2011

experimental short, 3.59'

Director and producer: Stefan Karchev

Actors: Tina Kostadinova, Kameliya Marinova, Tsvetomira

Borisova, Rumen Rachev, Leda Slavcheva,

Iv Ruseva.

Make up: Greta Velikova

Special thanks to Pavel Belchev

Music: Miss Kittin (1982)

Stefan Karchev's works are simultaneously sarcastic and engaged searches of personal identity in consumerist society. For instance in his collages *Fashion Food*, he plays with words by combining visually and phonetically corporative identities of international fashion brands and local Bulgarian food producers. Karchev creates a space where necessity and luxury meet. This meeting shows the domination of market and consumerism ideology, which has become a spectacle, a fetish, an obsession.



Боряна Росса и УЛТРАФУТУРО



Фотографии: Правдolioб Иванов
Photography: Pravdoliub Ivanov

Кръвно отмъщение 2

2007-8

документация на пърформънса, фотография, дилдо, стъклен похлупак.

Представен в: *Serious Games*, Exit Art, Ню Йорк; Център за култура и дебат Червената къща, София

През 1972 г. международно известният критик Роберт Хюз прави следното исторически неточно изказване в своята статия „Упадъкът и краят на авангарда“ за Рудолф Шварцкоглер (художник, представител на Виенският акционизъм):

[Шварцкоглер е] Винсент ван Гог на боди арта, ... [той] продължително, инч след инч ампутира своя пенис, докато фотографът отразява това действие като художествено събитие¹.

По този начин Хюз, чрез авторитета на медиите като списание *TIME*, легитимира мита за несъществуващата кастрация на Шварцкоглер. Митът по-нататък ни казва, че Шварцкоглер умира след тази процедура, докато историческият факт е, че в същем друго време той скча от прозореца на квартираната си. Като художничка, която прави пърформънси, от началото на своята кариера трябваше да се „боря“ с този

„героически“ мит. Често ми беше казвано, че няма по-силен жест от ампутирането на пенис. И доколкото аз самата не мога да ампутирам пениса си (защото нямам такъв), реших да направя възстановка на този пърформанс, така както ми позволява моята анатомия. За целта създадох нещо като хибрид между лекция по история и интервенция върху собственото си тяло.

По време на тази лекция аз заших със хирургически конци дилдото към корема си. Освен това запознах публиката с исторически факти, че тези изображения, които са източник на мита, не са документация на „пърформанс на живо“, с название *Aktion 3 and b*, както често са представяни, а постановъчни фотографии. Аз също обясних, че човекът на тези фотографии не е Шварцкоглер, а неговият приятел Хайнц Цибулка, който съвсем не е умрял по време на снимките. След това аз помолих хората от публиката да снимат моя пърформанс, имитирайки фото композициите на Шварцкоглер, които стават източник на мита. Така публиката стана „създател на митове“ (ако използваме термина на Ролан Барт).

В днешно време вече съществува друг „мит“ - за художничка от България, която ампутира своя пенис „инч след инч“ на живо пред камерата, преодолявайки „измамите“ на Шварцкоглер.

Боряна Росса

1 Robert Hughes. "The Decline and Fall of the Avant-Garde." *TIME*, понеделник, 18 декември, 1972.

Boryana Rossa and ULTRAFUTURO

Blood Revenge 2

2007-2008

Performance documentation, three photographs, cut off dildo, glass cover

Performed at: *Serious Games*, Exit Art, NY; Red House, Centre for Culture and Debate, Sofia

In 1972, the internationally renowned art critic Robert Hughes made the following historically wrong statement in his article "The Decline and Fall of the Avant-Garde" about the Viennese actionist Rudolph Schwarzkogler:

[Schwarzkogler is] the Vincent van Gogh of body art [who] ... proceeded, inch by inch, to amputate his own penis, while a photographer recorded the act as an art event.¹

Thus Hughes legitimated the myth about Schwarzkogler's castration through the power of the respected media such as *TIME* magazine. The myth further tells that Schwarzkogler died after this procedure, while the historical fact is that at a completely different time he jumped from the window of his flat, after what he died. As a woman-performance artist, who works with her body, I had to "compete" with this "heroic" myth during my whole art career. I was often told there is no stronger gesture than

the amputation of a penis. Since I could not amputate my penis (I don't have one), I decided to re-enact the performance considering the anatomy of my body. I created a hybrid of art history lecture and a body intervention.

During my historical talk I stitched up to my belly a beautiful red dildo, using a professional suture kit. I also introduced the audience to the historical fact, that the images that became the source of the myth, are not a documentation of "live performance" called *Aktion 3 and 6* (as often presented), but staged photography series. I explained that the person depicted is not even Schwarzkogler, but his friend Heinz Cibulka and he did not die after this photo shoot. Then I asked people from the audience to take photos of my performance imitating Schwarzkogler's compositions that produced this myth. The public became a "mythology producer" (to use Roland Barthes' term).

There is a new "myth" now about a female artist from Bulgaria, who amputated her own penis inch by inch live on camera and overcame Schwarzkogler's fakery.

Borryana Rossa

1 Hughes, Robert. "The Decline and Fall of the Avant-Garde," *TIME*, Monday, Dec. 18, 1972.





Фотография: Алла Георгиева
Photography: Alla Georgieva

Боряна Росса и УЛТРАФУТУРО

Последният клапан

2004

документация на пърформанс, три фотографии,
розови памучни чаршафи, кръв, стъклен похлупак

представен в частен апартамент, София

Последният клапан е пърформанс-манифест, прокламиращ бъдеще, свободно от джендър разграничения. Росса зашиваша вулвата си с хирургически конци, заигравайки се съсексисткия български израз „зашита пътка“, обозначаващ жени, които не искат да правят секс. Вдъхновение за този пърформанс са също и трансджендр модели на секуналност в животинския свят, тела с хибридна форма на секуална детерминация и у хората, и у животните, както и появата на изкуствени роботски и киborgски тела, които нямат нито секуална, нито джендър детерминация. Всички тези модели предлагат изход от хетеронормативната бинарност и ни предлагат варианти за създаване на общество, което има потенциала да приеме по-пластични дефиниции на пола, да прегърне разнообразието, а не да го заклеймява, както и да създаде по-меки понятия за това кое е прието и кое - не е.

Boryana Rossa and ULTRAFUTURO

The Last Valve

2004

performance documentation, three photographs, cotton pink bedsheets, blood, glass cover

presented in a private apartment, Sofia

The Last Valve is a manifesto of a future freed of gender distinctions. Rossa sews her vulva shut with surgical thread, playing with the common Bulgarian sexist expression “stitched up cunt” defining women who are not ready for sex any time. Rossa was inspired by existing transgender models of sexuality in the animal world, by sexually hybrid human and animal bodies, and by the emergence of artificial robotic and biological cyborgs free of gender determinations. All these models propose escape from the heteronormative binarism and proposes possibilities for creating a society that has the potential to accept more flexible notions of sex and gender, to embrace diversity and not to curse it, and to create more fluid definitions and soft notions of appropriateness.

Умная Маша***Лесбодрама*****2012**

комикс, дигитален печат на ПВЦ

Umnaia Masha***Lesbo Drama*****2012**

comic strip printed on plastic

Умная Маша посвещава комикса си на проблемите на хората с различна от хетеросексуалната идентичност. Чрез реалистичен език и радикално опростена естетика, тя ни кара да се замислим за „святото“: място, което заема семейството в обществото, и доколко категории като любов, състрадание, солидарност, взаимопомощ и уважение не стават жертва на ограничаващи свободата на личността конвенции.

Umnaia Masha devotes her comic strip to issues of people with non-heterosexual identity. Via realistic language and radically simplified aesthetics, she makes us think about the “sacred” place that the institution of the family occupies in our society and to what extent categories such as love, compassion, solidarity, mutual help and respect fall victim to standardized, limiting conventions, against one’s freedom.



Войн де Войн***To иска, следователно съществува*****2012**кукла, дървени пръчки, стари фотографии,
обекти, звук**Voin de Voin*****It Wants, Therefore It Is*****2012**doll, wood sticks, old photographs,
objects, sound

Тази инсталация говори за скритите в нас същества и възможности за преобразяване, които искат да излязат на повърхността и да изразят себе си. След като този, скритият, иска да се изрази, значи го има, значи трябва да се приближим към него, да поговорим с него и да разберем, че сме едно.

This installation speaks about the personalities and possibilities of transformation hidden inside us that want to come out to the surface and express themselves. If the hidden one wants to express itself, therefore it is, therefore we have to get closer to it, talk to it and understand that we are one whole.



Фотография: Радостина Радева
Photography: Radostina Radeva

Плакати

2012

дигитални принтове

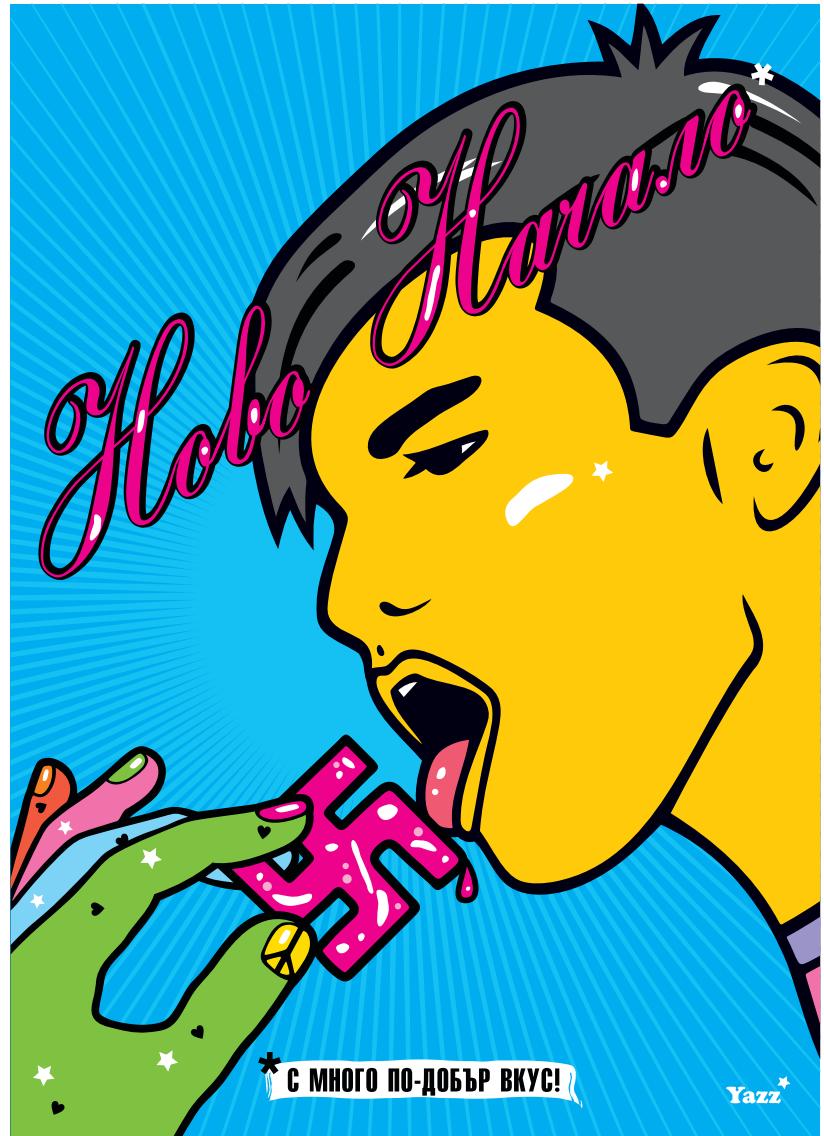
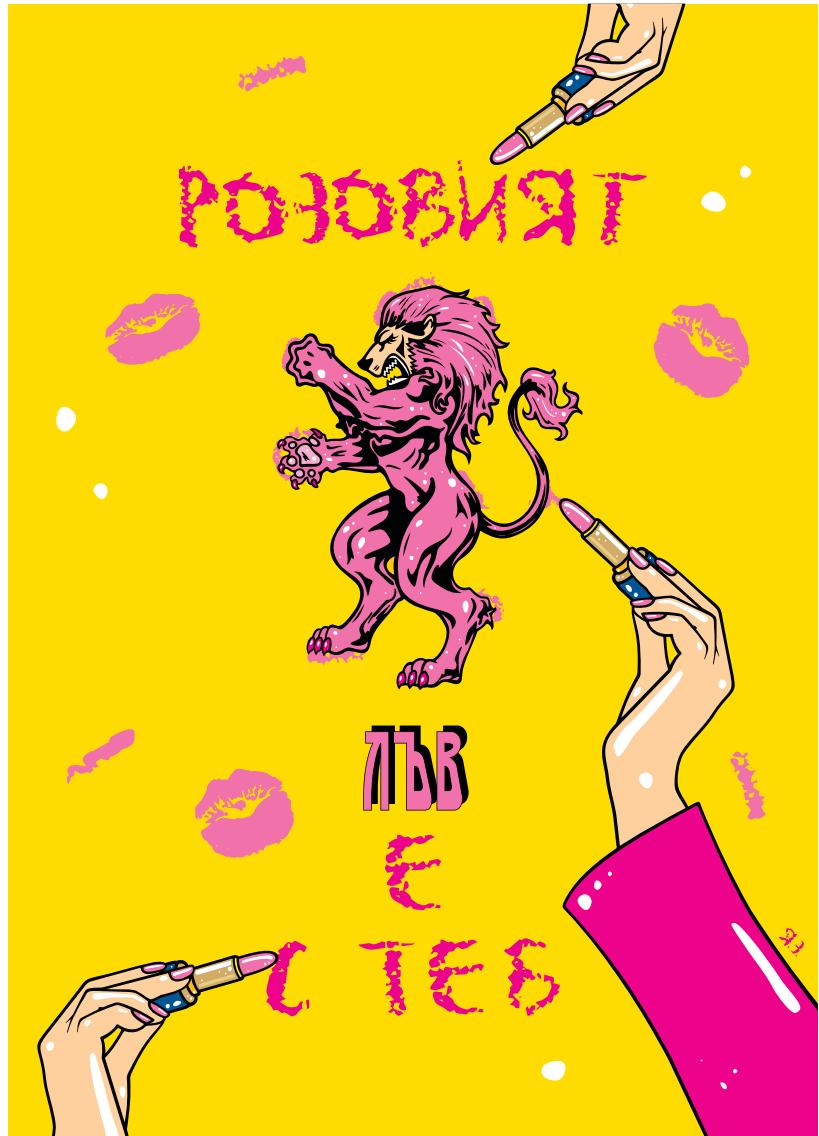
Плакатите на Ясен Згuroвски този път избягват „сладките“ теми, с които сме свикнали да го асоциираме . Към тях са добавени „горчивите подправки“, на действителността, изобилстваща от сблъсъци между хората с различна идентичност и нео-нацисти, както и обществените нагласи, осигуряващи комфортно място за тези сблъсъци.

Posters

2012

digital prints

This time Yasen Zgurovski avoids the “sweet” themes we are used to associate him with. He added the “better herbs,” of reality, abundant of strikes between the people with different identity and the neo-nazi, as well as with the common sense that provides the comfort space for these conflicts.



**Парти в ID Club с
DJ Marcolina и Ив Русева**

Конкурса „Мис Пич и Мистър Пичка“ с Ив Русева събра посетители на клуба, художници, артисти и гости на фестивала създавайки бъркотия от костюми и тела, които приемат техните роли.

**Party at ID Club with
DJ Marcolina and Iv Ruseva**

The competition “Ms. Dude and Mr. Pussy” with MC Iv Ruseva brought together visitors of the club, artists, performers and guests of the festival to create a mash up of costumes and bodies that perform in them.



БИО ВІО
ГРА GRA
ФИЙ РНІЕС

Нина Арсено (Канада) и Ишван Кантор (Канада, Унгария)

Трансджендърната пърформанс художничка Нина Арсено (1974, Канада) и неоисткият метежник Ишван Кантор (1949, Унгария) имат особен и легендарен статут в областта на пърформънса и медийното изкуство, обграден с провокации, въпроси, критически оценки, мистерия, високо признание, драматично разкриване и медийни скандали. Антиавторитарните кървави интервенции на Кантор в музеи заършват с многобройни полицейски арести, затвор и съдебни процеси. Арсено реконструира радикално своето тяло с нелегални силиконови инжекции и повече от 60 козметични процедури, за да възвеличи и същевременно да се надсмее над патриархалните стандарти за женска красота. Тези двама истински посветени художници-радикали са добре познати в алтернативните мрежи, но са често обект и на мейнстрийм медиите.

istvankantor.com

ninaarsenault.net

The Anti-Gays (България)

The Anti-Gays е ситуационистка тълпа. Готови да ви забавляват докато не се откажете от идентичността си.

Работим солидарно с отрядите за пребиване на гейове и лесбийки, намиращи се дълбоко във вашето съзнание.

бионихил (Германия/Беларус/Испания)

бионихил е художник и музикант, който прави пърформънси, публични интервенции, видеа и живопис, засягайки съвременните социополитически и джендерни проблеми. Учи в Баухаус, Ваймар, а в момента живее и работи във Валенсия, Испания, където прави много улични пърформънси и шумови концепти.

Ани Васева (България)

Ани Васева (1982, София) е театрален автор и режисьор. Сред нейните постановки са радиопиесата *Болен* (2010), *C* (2010), *Пиеса за умиране* (2010), *Франкенщайн* (2012), *Всичкоядецът* (2012) и *Метеор* (2013). Съоснователка на МЕТЕОР. Излага самостоятелно инсталации

като *Войната на малките момиченца* (галерия „Васка Емануилова“, 2010), *Power Fridge Points* (заедно с Наталия Тодорова и Ивана Ненчева, Tanzquartier Wien, 2011); нейни визуални проекти участват в изложби като *По никое време* (СГХ, куратор Боян Манчев, 2011), *Любов* (галерия „Райко Алексиев“, куратор Мария Василева, 2012), *Реакции* (галерия „Васка Емануилова“, куратор Владия Михайлова, 2012).

desorganisation.org

Войн де Войн (България/Германия)

Войн е роден в София през 1978 г. и работи и живее в Берлин. Учи хореография и танци в Лондон и Амстердам, след което завършва Академията по изкуствата в Амстердам. Продължава с магистратура в Институт за изследване на пърформънса пак там. Работите му са показвани в галерии като PMS gallery, Tanya Leighton, Mind Pirates и др. Участва в международни изложби и събития като Documenta 13, Касел. Работи с галерия „Сариев“, където осъществява първата си самостоятелна изложба през 2011. Чрез пърформънсите си Войн изследва различни състояния на съзнанието. Една от основните му теми е психогеографията и усещането за това да не си на мястото си, което изисква преориентиране в пространството и в емоциите.

voindevoine.andharbor.com

Мариела Гемишева (България)

Мариела Гемишева е родена през 1965 г. в Казанлък. Завършила магистратура в Академията за архитектура, дизайн и изкуства в Прага. През 2007 г. защитава дисертация на тема „Иновативни форми на пърформънса в модния дизайн през 90-те години на ХХ век в Западна Европа“ към Националната художествена академия в София. Работи в областта на модата, пърформънса и фотографията. Между най-известните пърформънси са *Fashion Fire* (2003); *Old Fashion Fashion* (2009), както и фотосериията *Автопортрет* (2008). От 2002 г. Гемишева преподава моден дизайн в Национална художествена академия в София, член е на Института за съвременно изкуство, София. Многократно печели наградата *Златна игла* (1996, 1998, 2005) на Академията за българска мода, и е номинирана за Жена на годината (2008) от списание *Грация*.

marielagemisheva.com

Алла Георгиева (България)

Алла Георгиева е родена в Харков, Украйна. Завършила Харковската академия за изкуство и дизайн. Живее и работи в София, България. Работи в областта на инсталацията, фотографията, живописта, обектите, видеото и пърформънса. Една от основателките на българската женска арт група „8-ми март“ (1997), която чрез своите изложби провокира дискусии по джендерни и феминистки проблеми. През последните години нейният интерес е насочен към изследвания на историческите и идеологическите клишета, развенчаване на политическите митове и стереотипи на масовото мислене. Работите ѝ са представяни на международни форуми като: Gender-Check, Музей за модерно изкуство, Виена; Национална галерия за изкуство Zaheta, Варшава; BIENNALE: 2 за съвременно изкуство, Солун; Cosmopolis 1, Microcosmos X Macrocosmos, Държавен музей за съвременно изкуство, Солун; Blood & Honey/Future's in Balkans, Sammlung Essl, Klosterneuburg, Виена, и др. През 2011 г. реализира кураторски проект Re-продукция в Софийски арсенал - Музей за съвременно изкуство.

allageorgieva.blogspot.com

Милена Грамова (България)

Милена Грамова е родена в Плевен през 1987 г. Изучава филмова и телевизионна режисура в Нов български университет, София. Интересите ѝ са съсредоточени в областта на документалното кино. През 2009 г. с първия си филм *Лът на завръщане* (копродукция България и Италия), посветен на нелеката участ на емигранта, печели първа награда на университетския филмов фестивал - категория Документални филми и Специална награда за най-добър български студентски филм на Седмия международен фестивал за късометражно кино в Двореца, Балчик. За около година работи в областта на телевизията, но осъзнава, че търсенията ѝ стоят далеч от тази сфера. През 2012 г. създава документален филм към българо-турски проект *Who Left/ What Behind?*, разглеждащ темата за централизацията при съвременното изкуство през погледа на жените-художнички.

Марина Гржинич, Айна Шмид и Звонка Т. Симич (Словения)

Марина Гржинич и Айна Шмид работят с видео медията от 1982 г. Те си сътрудничат в над 40 видео арт проекта, правят краткометражен

16 mm филм и многобройни видео и медия инсталации; режисират като независими продукции няколко документални фильма и телевизионни предавания. През 1997 г. реализират интерактивен CD-ROM за ZKM, Карлсруе. В своето почти тридесетгодишно сътрудничество Гржинич и Шмид показват своите произведения на повече от 100 видео фестивала. През 2003 г. е реализирана ретроспектива на техните произведения от 1985 до 2003 г. на Международния краткометражен фестивал в Оберхаузен. През 2004 г. е издадена компилация на техните видео произведения от 1990-те до 2003 г., като част от проекта *INDEX* във Виена. Книгата *New Media Technology, Science, and Politics. The Video Art Marina Gržinić and Aina Šmid* е публикувана през 2009 г. от Löcker Verlag, Виена.

Марина Гржинич (1958) е доктор на философските науки и работи като изследовател в Института по философия в Словенската академия на науките и изкуствата, Любляна. Тя е професор в Академията за изящни изкуства във Виена.

Айна Шмид (1957) е професор по история на изкуствата и работи дълги години като редактор на списание за дизайн в Любляна. От 2010 до 2012 г. Гржинич и Шмид си сътрудничат със Звонка Симич (1963), художничка и мултимедийна продуцентка, която живее и работи в Любляна.

grzinic-smid.si
zvonkasimcic.blogspot.com

Ясен Згуровски (България)

Преди анимационна режисура в НБУ, той учи математика и чертане в Строителния техникум със специалност геодезия, фотограметрия и картография. Така Згуровски развива усета си за баланс и композиция и се увлича по приложната графика. Към анимацията посяга, защото му харесват преподавателите, които наблягат на рисуването плюс драматургията и сценографията. След това започва съзнателния си път на мултиартист, който се занимава с видео, музика, инсталация, пърформънси, рисуване и дизайн. Засега.

yasenzgurovski.blogspot.com

106 Владан Йеремич (Сърбия)

Владан Йеремич (1975) е художник, политически и културен работник от Белград, Сърбия. От 2010 г. работи като управител на проекти в Rosa Luxemburg Stiftung за Югоизточна Европа. В своята артистична практика той изследва взаимодействието между изкуство и политика. Йеремич е директор на галерия DOB в Градския културен център на Белград (2008/2009). Той е куратор на повече от 30 изложби в местен и международен контекст. Наскоро курирани проекти включват *I Will Never Talk About the War Again* във Färgfabriken, Стокхолм (2011) и в мултимедийния център Kibla, Марибор (2012); *The Perspectives, Part 1 - The Scope of Political Practices of Moving Images Today*, Tulca, Голуей, Ирландия (2011); *On Use Value of Art*, Babel Art Space, Трондхайм (2010); *Queer Salon*, Културен център на Белград (2010). Йеремич е инициатор на проектите *Call the Witness* - втори павилион на ромите, в 54 Венецианско биенале. Други негови изложби през 2012 са: *Places of Memory - Fields of Vision*, Център за съвременно изкуство, Солун; *Absolute Democracy*, Rotor, Грац; *Oktobar XXX*, 15 биенале в Панчево, Сърбия, *The Housing Agenda*, Cable Factory Gallery, Хелзинки и *La Maison Folie*, Wazemmes, Лил; *Moving Forwards, Counting Backwards*, MUAC, Мексико сити.

raedle-jeremic.modukit.com

Стеван Карчев (България)

Роден през 1990 г. София, България. Завършва Училището за приложни изкуства. Работи в областта на графичния дизайн, фотографията, модата, пърформънса и видеото. Неговите произведения включват елементи от всички тези жанрове, създавайки смес между стилове, епохи и реални събития.

stefankartchev.tumblr.com

Катаржина Козира (Полша)

Родена във Варшава през 1963 г. Работи в областта на скулптурата, фотографията, видео инсталацията, филма и пърформанс изкуството. През 1993 г. завършва Департамента по скулптура във Вар-

шавската академия за изящни изкуства. През 1998 г. тя специализира в Hochschule für Graphik und Buchkunst в Лайпциг, в Работилницата за нови медии, под ръководството на проф. Хелмут Марк. През 1999 г. нейната инсталация *Мъжка баня (Men's Bathhouse)* получава почетно признание на 48-мото Венецианско биенале. Нейните работи се занимават с основни проблеми на човешкото съществуване: идентичност, преходност, смърт. Тя изследва територията на кутурните табута, свързана с физиката и със стереотипите и форми на поведение в социалния живот. Във всяко нейно произведение тя нарушава табута, рискувайки възмущението на публиката. Нейните работи са показвани в едни от най-важните галерии и музеи в света. От 2010 г. работи върху пълнометражен автобиографичен филм. През 2012 г. основава фондация „Катаржина Козира“.

katarzynakozira.pl

Олег Мавроматти (България/САЩ)

Мавроматти е интердисциплинарен художник и кино режисьор (1965). До 2000 г. живее и работи в Москва. Същата година се премества в България, а от 2005 г. работи едновременно в София и Ню Йорк. Мавроматти е един от най-ярките представители на руския акционизъм. През 90-те той участва в няколко артистични групи като *Експоприация на територията на изкуството* (ЕТИ) и *Нецеziудик*, заедно с художници като Анатолий Осмоловски, Александър Бренер, Дмитрий Пименов и др. През 1996 г. основава филмовият съюз СУПЕРНОВА. Филмите му са показвани на Международния филмов фестивал в Москва, клуб Синефантом, Москва, както и на многобройни форуми за видео и експериментално кино. През 2004 г. заедно с Боряна Росса основава групата УЛТРАФУТУРО. Работите му са показвани на Биеналето за електронни изкуства в Пърт, Австралия; Общество за изкуство и технологии, Монреал, Екзит Арт, Ню Йорк и др.

olegmvromatti.com

Даяна Маккарти (САЩ/Германия)

Родена в Ню Мексико, живее и работи в Европа от 1993 г. в Будапеща през 90-те и в Берлин през 2000-те. Съоснователка на мей-

линг листа faces и възторжена съавторка на проекта *Prologue: New Feminism New Europe*. В Берлин работи над няколко радио проекта като backyardradio.de и www.hkw.de/hausradio, а в миналото над Radio 1:1, Reboot.fm and Juniradio. Основателка на radia.fm - мрежа на радиата за култура. Маккарти също работи със Седа Гюрсес, Барбара Шелке, проф. Хейди Шелхов и Хейки Пиш за разработка на педагогика за изучаване на технологите. В средата на 90-те тя става съоснователка на мейлинг листа Netttime, а в рамките на Media Research Foundation съ-организира сериите конференции MetaForum в Будапеща.

faces-l.net
backyardradio.de
hkw.de/hausradio
radia.fm

Умная Маша (Русия)

Здравейте, казвам се Умная Маша, аз съм радикална феминистка и принцеса на руския куиър. Ще ме видите само с маска на която е изобразен мозък, защото моят супермозък поразява врага от разстояние. Анархопънкарка. Ненавиждам каквото и да е неравенство, всички имам хиляди паяци и змии. Обичам списанията от 20-те години, вирусното изкуство и пеенето на Тамара Кравцова.

Станимир Панайотов (България)

Станимир Панайотов (1982) е завършил философия (Софийски университет) и магистратура по философия и джендер изследвания (Институт „Евро-Балкан“, Скопие), а в момента е докторант по джендер изследвания. Интересува се от и има опит в queer теорията и активизма, континентална философия, пост/марксизъм, критическа и постмодерна теория, gender изследвания, писане на поезия. Автор на множество статии и рецензии в научния и културен печат в България и в различни международни издания, както и преводач на множество преводи на книги и статии от споменатите области. Част от екипите на Нови леви перспективи, издавателство Anarres и Трансевропа - София.

Боряна Петрова (България)

Боряна Петрова завършва НХА, специалност живопис, през 2012 г. По време на следването си прекарва половин година в Академията за изящни изкуства в Милано, Брера. През 2010 г. е част от международна изложба *La Via Erasmus* в Италия, а през 2011 г. е българският представител на международния фестивал за рециклирано изкуство *Drap Art* в Барселона. Боряна е член и съосновател на Младежка ЛГБТ организация „Действие“. С проекта си *Същност* прави опит за вникване в сложния свят на трансполовите хора и да представи емоцията, която според нея бушува в периода на преход.

Надя Плунгян (Русия)

Надя Плунгян е изкуствоведка и феминистка активистка, която живее и работи в Москва. Тя е кандидат на изкуствоведските науки и старши-научен сътрудник в Националния институт по изкуствознание в Москва, както и една от основателките на Московската феминистска група. Един от нейните последни пректи е изложбата *Феминистки карандаш*, курирана заедно с художничката Виктория Ломаско.

Аделина Попнеделева (България)

Аделина Попнеделева (1956) е художничка, режисьорка и кураторка, която живее и работи в София, България. Тя е доктор на философските науки в областта на изобразителните изкуства и теорията на изкуството, и преподава в катедрата по текстъл в Националната художествена академия, София. Произведенията ѝ са показвани на изложби и форуми като: *Portrait in the Moving Image*, Vandalarom and Jonchoping Lans Museum, Швеция; *Aktuelle szene Bulgarien*, Ludwig Museum, Кобленц; Festival BBI Fribourg, Швейцария; *Coffee with Sugar*, Южна Корея; Documenta, Германия; Haus Wittgenstein, Австрия; Trieste Contemporanea: *Focus Bulgaria*, Триест; *Women of the World*, а Global Collection of Art, White Columns, Ню Йорк. Тя получава диплом в категорията за документален филм на XVIII фестивал „Златен Ритон“, България (2010) и наградата за съвременно българско изкуство „Гауденц Руф“ (2008).

Родена в София през 1972 г., живее и работи в София и Ню Йорк. Росса работи в областта на пърформънса, филма, фотографията, дигиталните изкуства, прави собствени кураторски проекти. Заедно с Олег Мавромати основава групата УЛТРАФУТУРО през 2004 г., с която участва в множество международни изложби. Боряна Росса завършва насърко дисертацията си *Полът след Студената война* в университета Ренселаер, Ню Йорк. Преподава видео, кино и интердисциплинарно изкуство в Департамента по трансмедиа в Сиракузкия университет, Ню Йорк. Въпреки, че основно живее в Ню Йорк, продължава да бъде активна и на родната сцена. Произведенията ѝ са показвани в световноизвестни музеи и форуми като Музей за модерно изкуство (МУМОК), Виена; Национална художествена галерия Захета, Варшава; Бруклинският музей, Ню Йорк; 1 и 2 Московско биенале; 1 Балканско биенале, Солун и др.

boryanarossa.com

Ив Русева (България)

Ив Русева (1986) живее и работи в София, творческа асистентка на Culture Beat Club.

Наталия Тодорова (България)

Наталия Тодорова е родена през 1984 г. в Луковит. През 2004 г. специализира ленд арт/смесена техника/скулптура в Юенсу, Финландия, а през 2007 г. завършва Националната художествена академия със специалност метал при проф. Богомил Николов. Основателка е на *the fridge* - концептуално пространство за експериментално изкуство. От 2010 г. е член на СБХ, понастоящем живее и работи в София. Работи основно с техниките на минималистичния концептуализъм, абстрактността на простите форми, оп-арта, както и чрез стъклото. Участва в редица международни събития. Представя за първи път България в областта на стъклото от страна на младите автори на European Glass Context, Дания (2008). През 2011 г. участва във Фестивал на дигиталните изкуства (София) и Tanzquartier (Виена), а през 2012 г. и в Sofia Underground.

УЛТРАФУТУРО (България/САЩ)

УЛТРАФУТУРО е основана през 2004 г. от художниците Олег Мавромати и Боряна Росса. Групата се интересува от проблемите на социалното приложение на технологиите. Други членове на групата са Катя Дамянова, Антон Терзиев и Мирослав Димитров.

roboriada.org/ultrafuturo

Что делать? (Русия)

Что делать? е формирана през 2003 г. в Санкт Петербург от работна група, състояща се от артисти, критици, философи и писатели от Санкт Петербург, Москва и Нижни Новгород. Целта на групата е да съчетае политическа теория, изкуство и активизъм. Малко след основаването си, групата започва да издава международния вестник *Что делать?*. Името на групата е взето от новелата на Николай Чернишевски - руски автор от XIX в. То напомня за първите руски социалистически самоорганизирани работнически групи в Русия, за които Ленин пише в своя текст „Какво да се прави?” (1902). Групата се определя като самоорганизирана платформа на културни работници, които политизират своето „производство на знание” чрез рефлексия и предефиниране на ангажираната автономия в съвременните културни практики.

Что делать? е координирана от работна група, състояща се от Олга Егорова - Цапля (художничка, Петербург), Артьом Магун (философ, Петербург), Николай Олейников (художник, Москва), Наталия Першина - Глюклия (художничка, Петербург), Алексей Пензин (философ, Москва), Давид Рифф (арт критик, Москва), Александър Скидан (поет, критик, Петербург), Оксана Тимовеева (философ, Москва) и Дмитрий Виленский (художник, Петербург). През 2012 г. хореографката Нина Гастева се присъедини към колектива, след многогодишно сътрудничество. Много руски и международни художници и изследователи са участвали в проекти под колективното име ЧД.

chtodelat.org

Nina Arsenault (Canada) and Istvan Kantor (Hungary/Canada)

Transgender performer Nina Arsenault (1974) and Neoist insurgent Istvan Kantor (1949, Hungary) have created an unusual and legendary status in the fields of performance and media art, surrounded by provocation, questions, critical evaluation, mystery, high recognition, dramatic unfolding, media controversy. Kantor's anti-authoritarian blood-x interventions in museums resulted in a high number of police arrests, jails and court cases. Arsenault radically reconstructed her own body with illegal silicone injections and over 60 cosmetic procedures to worship and blaspheme patriarchal standards of feminine beauty. These two highly committed art-radicals are well known in alternative networks and are often subjects in the mainstream media as well.

istvankantor.com
ninaarsenault.net

The Anti-Gays (Bulgaria)

The Anti-Gays is a situationist crowd. We are ready to entertain you until you give up your identity.
We work in solidarity with the gay and lesbian bashing squads located deep down your psyche.

bionihil (Belarus/Germany/Spain)

bionihil is an artist and musician who makes performances, interventions, paintings, and videos to address contemporary socio-political and gender issues. He studied at Bauhaus, Wiemar and currently resides in Valencia, Spain, where he makes many street performances and noise music concerts.

Chto Delat? (Russia)

Chto Delat? was established in 2003 in St. Petersburg by a work-group of artists, critics, philosophers, and writers from St. Petersburg, Moscow, and Nizhny Novgorod. The group's goal is to merge political theory, art, and activism. Shortly afterwards, the group started publishing the international newspaper

Chto Delat?. The name of the group derives from a novel by the Russian 19th century author Nikolai Chernyshevsky. The name brings reminiscences of the first socialist workers' self-organized groups in Russia, about which Lenin wrote in his "What is to be done?" (1902). The group sees itself as a self-organized platform for cultural workers who intend to politicize their "production of knowledge" through reflections and redefinitions on engaged autonomy in today's cultural practice.

Chto Delat? is coordinated by a work-group with members: Olga Egorova - Tsaplya (artist, Petersburg), Artemy Magun (philosopher, Petersburg), Nikolai Oleinikov (artist, Moscow), Natalia Pershina - Glucklya (artist, Petersburg), Alexei Penzin (philosopher, Moscow), David Riff (art critic, Moscow), Alexander Skidan (poet, critic, Petersburg), Oxana Timofeeva (philosopher, Moscow), and Dmitry Vilensky (artist, Petersburg). In 2012 the choreographer Nina Gasteva joined the collective after few years of intense collaboration. Many Russian and international artists and researchers have participated in projects under the collective name Chto Delat?.

www.chtodelat.org

Marina Gržinić & Aina Šmid, Zvonka Simčič (Slovenia)

Marina Gržinić and Aina Šmid are involved in video since 1982. They have collaborated in more than 40 video art projects, a short feature 16 mm film and numerous media installations; independently they directed several video documentaries and television productions. In 1997 they released an interactive CD-ROM for ZKM, Karlsruhe. In their nearly three decades-long collaborative engagement they have presented works in more than 100 video festivals all over the world. In 2003 their retrospective, featuring works made between 1985-2003, was held at the Oberhausen International short film festival, Germany. In 2004 a DVD compilation of their works was released in Vienna, as part of the project INDEX. The book *New Media Technology, Science, and Politics: The Video Art of Marina Gržinić & Aina Šmid* was published in 2009 by Löcker Verlag, Vienna.

Marina Gržinić (1958) is a doctor of philosophy and works as researcher at the Institute of Philosophy at the ZRC SAZU (Scientific and Research Centre of the Slovenian Academy of Science and Art) in Ljubljana. She also works as a free-lance media theorist, art critic and curator. She is a Professor at The

Academy of Fine Arts in Vienna, and has published hundreds of articles and essays and several books.

Aina Šmid (1957) is a Professor of Art History and has been working as an editor of a design magazine in Ljubljana. Currently she is free-lance writer. From 2010 to 2012 Gržinić and Šmid have been collaborating with Zvonka Simčič. Simčič (1963) is artist and multimedia producer who lives and works in Ljubljana.

grzinic-smid.si
zvonkasimcic.blogspot.com

Mariela Gemisheva (Bulgaria)

Mariela Gemisheva is born in 1965 in Kazanlak, Bulgaria. She holds a MA from the Academy of Architecture, Design and Art in Prague. In 2007 she defended her PhD on the topic "Innovative Forms of Performance Art and Fashion Design in the 1990s in Western Europe" at the National Academy of Arts, Sofia. She works in the field of fashion, performance art and photography. Among her most well known performance art pieces are *Fashion Fire* (2003), *Old Fashion Fashion* (2009), as well as the photo series *Self-Portrait* (2008). Since 2002 Gemisheva teaches fashion design in the National Academy of Arts. She is a member of the Institute of Contemporary Art, Sofia, since 2002. Gemisheva has been awarded the prestigious award Golden Needle of the National Fashion Academy (1996, 1998, 2005) and has been nominated for Woman of the Year by *Grazia* magazine in 2008.

marielagemisheva.com

Alla Georgieva (Bulgaria)

Alla Georgieva is born in Kharkov, Ukraine. She graduated from the Academy of Art and Design in Kharkov, and now lives and works in Sofia, Bulgaria. She makes installations, photographs, paintings, objects, video and performance art. She is one of the initiators and founders of the first Bulgarian group of women artists "8th of March" (since 1997), which attempts through its exhibitions to provoke discussions on gender and feminist questions. In recent years, her interest is in researching historical

and ideological clichés and debunking political myths and stereotypes of mainstream thinking. Her works are presented at international forums such as: Gender-Check, MUMOK, Vienna; National Gallery of Art Zaheta, Warsaw, Poland; BIENNALE: 2 of Contemporary Art, Thessaloniki; Cosmopolis 1, Microcosmos X Macrocosmos, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki; Blood & Honey / Future's in Balkans, Sammlung Essl, Klosterneuburg, Vienna, etc. In 2011 she curated the project *Re-Production* at Sofia Arsenal - Museum of Contemporary Art.

allageorgieva.blogspot.com

Milena Gramova (Bulgaria)

Born in Pleven, Bulgaria in 1987. She is a student at New Bulgarian University, Sofia, majoring in film and TV directing. She works in the field of documentary filmmaking. In 2009 her first film *The Road Back* (Bulgaria/ Italy) about the difficult life of immigrants was awarded First prize for Best Bulgarian Documentary Student Film at the 7th Short Film Festival In The Palace, Balchik. She worked shortly for the television, but realized that her goals are beyond that field. In 2012 she created a documentary film for the Bulgarian-Turkish project *Who Left/ What Behind?*, focusing on the theme of centralization in contemporary art through the eyes of female artists.

Vladan Jeremić (Serbia)

Vladan Jeremić (1975) is an artist and political and cultural worker from Belgrade, Serbia. Since 2010 he has been working as project manager at Rosa Luxemburg Stiftung - Southeast Europe. In his artistic practice he researches the intersection between contemporary art and politics. Jeremić was director of the Gallery DOB of the city's Cultural Center of Belgrade (2008/2009). He has curated more than thirty exhibitions in local and international contexts. Recently his curated exhibitions and projects include: *I Will Never Talk About the War Again* realized in Färgfabriken in Stockholm (2011) and in Kibla, Maribor (2012); *The Perspectives, Part 1 - The Scope of Political Practices of Moving Images Today*, Tulca, Galway, Ireland (2011); *On Use Value of Art*, Babel Art Space, Trondheim (2010); *Queer Salon*, Cultural Centre of Belgrade (2010). Jeremić was initiator of the project *Call the Witness - 2nd Roma Pavilion* at the 54th Venice Biennial. His exhibitions in 2012 include:

Places of Memory - Fields of Vision, Contemporary Art Center of Thessaloniki; *Absolute Democracy*, Rotor, Graz; *Oktobar XXX*, 15th Pančevo Biennial, Serbia; *The Housing Agenda*, Cable Factory Gallery, Helsinki and *La Maison Folie*, Wazemmes, Lille; *Moving Forwards, Counting Backwards*, MUAC, Mexico City.

raedle-jeremic.modukit.com

Stefan Karchev (Bulgaria)

Born 1990 in Sofia, Bulgaria. Graduated from School for Applied Arts in Sofia. He has worked in the field of graphic design, photography, fashion, performance art and video. His works incorporate elements of all these fields, creating a mash-up between styles, epochs and real events.

stefankartchev.tumblr.com

Katarzyna Kozyra (Poland)

Born in Warsaw in 1963. Sculptor, photographer, author of video installations, films, performances and other artistic projects. In 1993 she graduated from the Sculpture Department at Warsaw Academy of Fine Arts. (with diploma *Pyramid of Animals* under prof. Grzegorz Kowalski). In 1998 she studied (postgraduate guest studies) at the Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig in the New Media workshop under Prof. Helmut Mark. In 1999 her video installation *Men's Bathhouse* received a honorary mention at the 48th Venice Art Biennale. Her works discuss the most fundamental issues of human existence: identity, transience, death. She explores the area of cultural taboos related to physicality and the stereotypes and forms of behaviour embedded in social life. In each of her works, Kozyra violates these taboos, risking public outcry. Her works are exhibited at the most important galleries and museums all over the world. Since 2010 she has been working on her full-length autobiographical feature film. In 2012 she established Katarzyna Kozyra Foundation.

katarzynakozyra.pl

Diana McCarty (USA, Germany)

Born in New Mexico, she lives and works in Europe since 1993 - Budapest in the 90s and Berlin in the 2000s. Co-founder of the faces mailing

list and a happy collaborator of the *Prologue: New Feminism New Europe* project. She is working with a few radio projects in Berlin: backyardradio.de and www.hkw.de/hausradio. In the past: Radio 1:1, Reboot.fm and Juniradio. A founding member of the radia.fm, a network of cultural radios. McCarty was also part of the International Women's University server development team, and worked with Seda Gürses, Barbara Schelkle, Prof. Heidi Schelhowe, and Heiki Pisch to develop feminist pedagogical approaches to learning technology. In the mid-90s she co-founded the Nettyme mailing list, and as part of the Media Research Foundation, co-organized the Meta-Forum Conference Series in Budapest.

faces-l.net

backyardradio.de

hkw.de/hausradio

radia.fm

Oleg Mavromatti (Bulgaria/USA)

Mavromatti is an interdisciplinary artist and filmmaker (1965). Until 2000 he lived and worked in Moscow. Since then he moved to Bulgaria and since 2005 he lives and works both in Sofia and New York. Mavromatti is a prominent representative of the Russian actionism. In the 1990s he participated in several Moscow art collectives such as *Expropriation of the Territory of Art* (ETI) and *Netseziudik* with artists Anatolii Osmolovski, Alexander Brenner, Dmitry Pimenov, etc. In 1996 he established the film union SUPERNOVA. His films participate in the Moscow International Film Festival and in video and experimental festivals around the world. In 2004, together with Boryana Rossa, he established the collective ULTRAFUTIRO. His works have been shown at Biennial for Electronic Art, Perth (BEAP), Society for Art and Technology (SAT), Montreal, Exit Art, NY, etc.

olegmavromatti.com

Stanimir Panayotov (Bulgaria)

Stanimir Panayotov (1982) holds a BA in Philosophy (Sofia University, Bulgaria) and MA in Philosophy and Gender Studies (Euro-Balkan Institute, Macedonia), and is a PhD student in gender studies. He has interest in

and experience with queer activism and theory, continental philosophy, post/Marxism, critical and postmodern theory, gender studies, and writes poetry. He has published many articles and book reviews in various publications in Bulgaria and beyond, and has translated numerous articles and several books from the aforementioned fields. He is also a member of the teams of New Left Perspectives, Anarres Books and Transeuropa - Sofia.

Boryana Petrova (Bulgaria)

Boryana Petrova graduated from the National Academy of Arts, Sofia, Department of Mural painting, in 2012. During her studies she spent half a year at the Academy of Fine Arts, Milano, Brera. In 2010 she took part in the international exhibition *La Via Erasmus* in Italy, and in 2011 she represented Bulgaria at the International Festival of Recycling Art Drap Art in Barcelona. Petrova is a member and co-founder of the LGBT Youth Organization Deystvie. In her project *Essence* she attempts to enter the complicated world of transgender people and represent the emotion experienced during the period of transition.

Nadia Plungian (Russia)

Nadia Plungian is an art historian and feminist activist, who lives and works in Moscow. She is a PhD candidate in Art History and Critical Studies, chief research assistant of the National Institute of Art Studies, and one of the founding members of Moscow Feminist Group. One of her recent exhibition projects was the show *Feministkiy karandash*, which she co-curated with artist Viktoria Lomasko.

Adelina Popnedeleva (Bulgaria)

Adelina Popnedeleva (1956) is an artist, filmmaker and curator who lives and works in Sofia, Bulgaria. She holds PhD in Visual Arts and Theory of Art from the National Academy of Arts, Sofia, where she is an Associate Professor in the Department of Textiles. Her works have been featured at international shows such as: *Portrait in the Moving Image*, Vandalarom and Jonchoping Lans Museum, Sweden; *Aktuelle szene Bulgarien*, Ludwig Museum, Koblenz; Festival BBI Fribourg,

Switzerland; *Coffee with Sugar*, Seoul; Documenta, Regensburg, Germany; Haus Wittgenshtein, Vienna, Austria; Trieste Contemporanea: *Focus Bulgaria*, Trieste, Italy; *Women of the World*, A Global Collection of Art, White Columns, NY, USA. She has been awarded an Honorary Diploma in the category of documentary film at the XVIII festival Golden Rhyton, Bulgaria, 2010 and Gaudenz B. Ruf Award for New Bulgarian Art, 2008.

Boryana Rossa (Bulgaria/USA)

Born in Sofia, 1972, lives and works in Sofia and New York. Rossa works in the field of performance art, film, photography and digital arts, she also makes curatorial projects. In 2004, together with Oleg Mavromatti, she established the group ULTRAFUTURO, which participated in numerous international projects. Rossa recently finished her dissertation *Gender after the Cold War* at the Rensselaer, Troy, NY. She is currently an Assistant Professor at the Syracuse University, NY. Although she mostly lives in the US, she continues being active in Bulgaria as well. Her works have been shown at internationally renowned museums and forums such as the Museum of Modern Art (MUMOK) Vienna; National Art Gallery Zacheta, Warsaw; Brooklyn Museum, New York; 1st and 2nd Moscow Biennial; 1st Balkan Biennial Thessaloniki etc.

boryanarossa.com

Iv Ruseva (Bulgaria)

Iv Ruseva (1986) lives and works in Sofia, Bulgaria. She is creative assistant at Culture Beat Club.

Natalia Todorova (Bulgaria)

Natalia Todorova was born in 1984 in Lukovit. In 2004 she specialized in Land Art/Mixed Media/Sculpture in Joensuu, Finland, and in 2007 graduated in Metal from the National Academy of Arts under Prof. Bogomil Nikolov. She is the founder of *the fridge* - a conceptual space for experimental art and young artists' platform. As of 2010, she is a member of the Union of Bulgarian Artists and is currently living and working in Sofia. She works mainly with the techniques of minimalistic concep-

tualism, abstractness of simple forms, op-art, as well as with glass. She has participated in a number of international art events. Natalia has represented Bulgaria for the first time in the area of Glass Art on behalf of the young artists in the European Glass Context 2008, Denmark. In 2011 she participated in the Digital Art Festival (Sofia) and presented her work at Tanzquartier (Vienna), and in 2012 took part in Sofia Underground.

Umnaia Masha (Russia)

Hello, my name is Umnaia Masha, I am a radical feminist and a princess of the Russian queer. We will see me only with a mask with an image of a brain on it, because my super-brain kills the enemy at a distance. I am also an anarcho-punk and keep in my house thousands of spiders and snakes. I love the journals from the 1920s, viral art and the singing of Tamara Kravtsova.

ULTARFUTURO (Bulgaria/USA)

ULTRAFUURO has been established in 2004 by artists Oleg Mavromatti and Boryana Rossa. The collective addresses the issues raised by social application of technology. Other members include Katia Damianova, Anton Terziev, Miroslav Dimitrov.

roboriada.org/ultrafuturo

Ani Vaseva (Bulgaria)

Ani Vaseva is a theatre director and writer. Among her works are the radio play *Sick* (2010), *S* (2010), *A Dying Play* (2010), *Frankenstein* (2012), *The Alleater* (2012) and *Metheor* (2013). Co-founder of METHEOR. Some of her installations are *The War of The Little Girls* (Vaska Emanouilova Gallery, 2010), *Power Fridge Points* (with Natalia Todorova and Ivana Nencheva, Tanzquartier Wien, 2011); her works have been shown at exhibitions such as *Out of Time* (Sofia City Gallery, curated by Boyan Manchev, 2011), *Love* (Rayko Alexiev Gallery, curated by Maria Vasileva, 2012), *Reactions* (Vaska Emanouilova Gallery, curated by Vladiya Mihailova, 2012).

desorganisation.org

Voin de Voin (Bulgaria, Germany)

Voin is born in Sofia 1978 and works and lives in Berlin. He has studied choreography and dance in London and Amsterdam, and graduated from the Academy of Arts in Amsterdam. He continued with his MA in the Institute of Das Arts - Institute for Advanced Performance Research, Amsterdam. His works have been shown at places such as PMS gallery, Tanya Leighton, Mind Pirates, etc. He also has participated in international forums such as Documenta 13, Kassel. Voin works with Sariev Gallery, Plovdiv, where he made his first solo show in 2011. In his performance art works Voin is investigating various states of consciousness. One of his main subjects is psychogeography and the sense of displacement, which requires re-orientation in space and emotions.

voindevoin.andharbor.com

Yasen Zgurovski (Bulgaria)

Before studying animation in New Bulgarian University, he studied mathematics and technical drawing at the Technical High School for Construction with a major of geodesy, photogrammetry and cartography. This is how he developed his sense of balance and composition before being sucked into graphic design. He started working with animation because he liked the combination of drawing, dramaturgy and set design. After this, he began his conscious path to being a multifaceted artists working in video, music, installation, performance, drawing and design. For now.

yasenzgurovski.blogspot.com

София Куиър Форум

Съставители и куратори:

Боряна Росса и Станимир Панайотов

Българска

Първо издание

Превод: Боряна Росса, Станимир Панайотов,
Боряна Ангелова-Игова

Корица и предпечат: Филип Панчев

Коректор за български език: Анета Иванова

Коректор за английски език: Юлия Мицова

Формат/Format: 240x200

Печатни коли/Quires: 14

Печат/Printed by: Dedrax

Тираж/Print Run: 300

ISBN: 978-954-92985-4-3

Anarres

2013

Email: anarres.books@gmail.com

AnarresBooks.org

София Куиър Форум бе подкрепен от:

Sofia Queer Forum was supported by:



the_fridge



- МЕТЕОР.

VITOSHA
GALLERY

IDClub[®]
IDClub[®]

VICE

AUDIOZAVAR

СОФИЙСКИ АРСЕНАЛ -
МУЗЕЙ ЗА СЪВРЕМЕНИНО
ИЗКУСТВО
САМСИ



ОГОСТА
Къща за гости, здраве и красота

София Куиър Форум бе събитие, което чрез средствата на съвременното изкуство се фокусира върху пола и сексуалността като паралелни системи, през които оценяваме себе си и другите. Тези системи отдавна упражняват силно влияние върху всички аспекти на културата и обществото. Влиянието, разбира се, е двустранно. Затова във фокус също е поставено и изменението на понятията "пол" и "сексуалност" в зависимост от социалните, политически, културни и медицински фактори, присъщи за определено време и място.

Sofia Queer Forum was an event that investigated, with the means of contemporary arts, gender and sexuality as parallel systems through which we value ourselves and the others around us. These systems have a strong influence on all aspects of culture and society. The influence is, of course, two-sided. This is why in focus here is also the changing of the concepts "gender" and "sexuality" depending on social, political, cultural and medical factors that are inherent in a given time and space.

